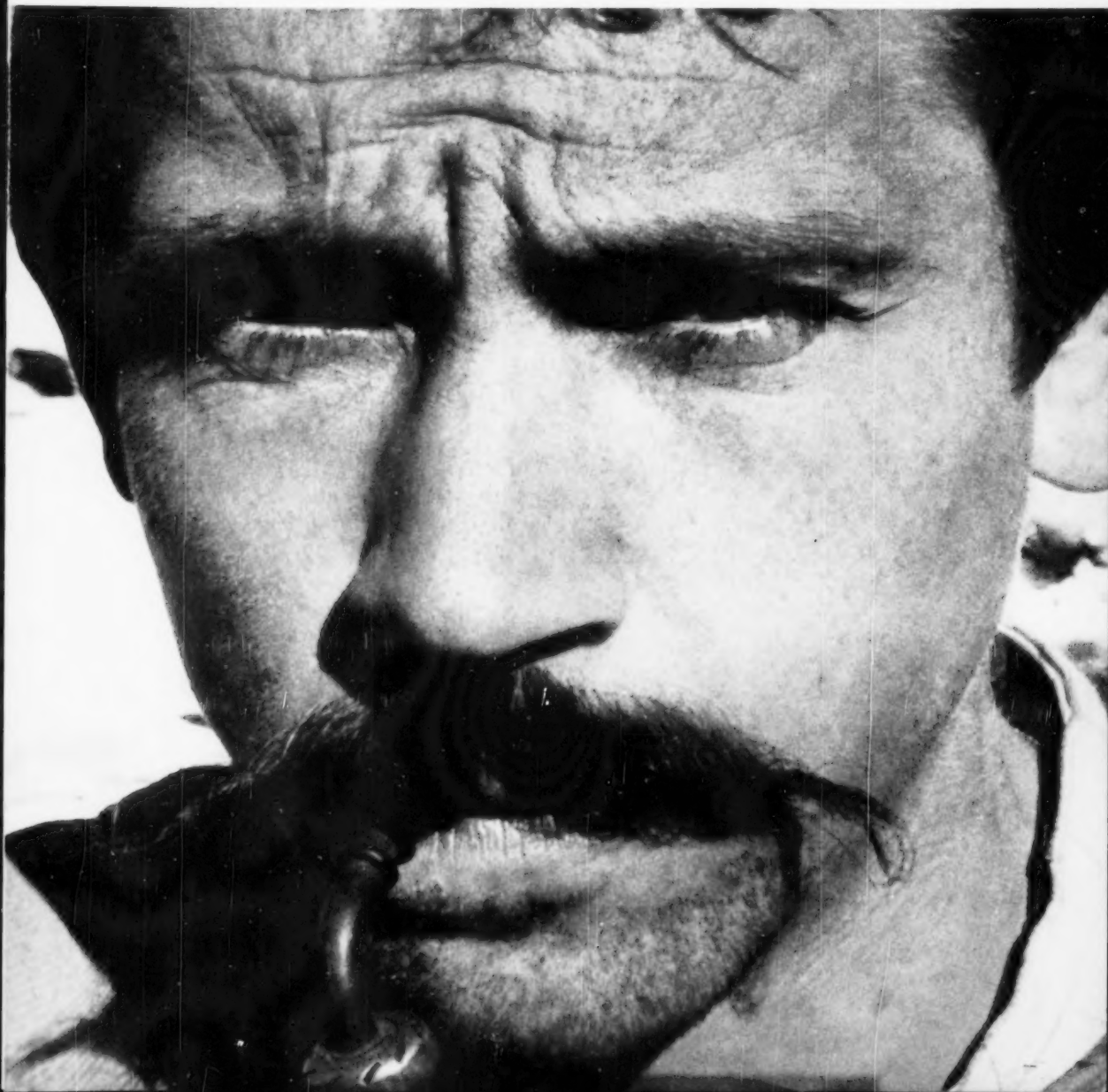


CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM / INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXIX. JAHRGANG NR. 3 MÄRZ 1950



«KODAK» RETINA

Zwei 24×36 mm-Kleinbildkameras von weltbekannter Güte



«Kodak» Retina I war und bleibt ein Begriff für Präzision und Qualität. Die handliche und schöne Form, das leichte Gewicht, die schnelle Schußbereitschaft und der vollendete technische Aufbau machen sie zu einer der beliebtesten Kleinbildkameras. Mit der **Retina I** besitzt der anspruchsvolle Photo-Amateur eine Kamera, die auch unter schwierigen Verhältnissen eine vorzügliche Bildausbeute gewährleistet. — Das lichtstarke Objektiv — Xenon F: 3.5/50 mm — ist mit einem Antireflex-Belag versehen. Der bewährte Compur-Rapid-Verschluß (B. $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{500}$) weist den eingebauten synchronisierten Blitzlichtkontakt auf. Der Austausch teilbelichteter Filme wird durch eine sinnreiche Einrichtung ermöglicht. Ein Filmanzeiger gibt Aufschluß über die in die Kamera eingelegte Filmart. Weitere Einzelheiten sind: Sondermarkierung für das Arbeiten mit Infrarot-Material... Fernrohrsucher... Einstellung von 1 m bis Unendlich... Bildformat: 24 × 36 mm.

Preis: Fr. 246.— (zuzüglich Steuern)

Bereitschaftstasche: Fr. 27.75

«Kodak» Retina II: Ein Spitzenerzeugnis der neuzeitlichen Kameratechnik. Eine ungewöhnliche Fülle wertvollster Konstruktionsideen sind in ihr vereinigt, zusammen mit den Erfahrungen langjähriger Fachleute auf dem Gebiet der Kleinkameras und mit der Präzisionsarbeit eines modernen Spezialwerks. — Die **Retina II** bietet alle Leistungseigenschaften einer Qualitätskamera von Bedeutung: das sechslinsige lichtstarke Objektiv — Xenon F: 2.5/50 mm — mit Antireflex-Belag, der Compur-Rapid-Zentralverschluß bis $\frac{1}{500}$ Sekunde mit dem synchronisierten Blitzlichtkontakt, der gekuppelte Telemerer kombiniert mit optischem Sucher, die Filmsperre gegen Doppelbelichtung, die Einstellmarkierung für Infrarot-Filme und der Filmanzeiger. Erwähnt sei auch der Vorzug der Austauschmöglichkeit von teilbelichteten Filmen ohne Bildverluste. Bildformat: 24 × 35 mm.

Preis: Fr. 598.— (zuzüglich Steuern)

Bereitschaftstasche: Fr. 28.50



«Kodak» Retina I und II jetzt noch besser — noch schöner!
Trotz Steigerung der Leistung . . . herabgesetzte Preise!

CAMERA

kann in folgenden Ländern abonniert werden:
peut être abonnée dans les pays suivants:
can be subscribed to in the following countries:

Argentinien

Libreria E. Beutelspacher, Apartado 30, Buenos Aires

Belgique

J. Geeraerts, 34, rue Delescluze, Berchem-Antvers
Julius Deprez, Bergstrasse 29, Eupen

Brasilien

Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2786, São Paulo
J. Fatkas, Caixa Postal 2030, São Paulo

Dänemark

Belgisk Import Compagni, Landemærket 11, København
C. A. Heitzel, Nørregade 20, København

Deutschland

Presse-Vertriebsgesellschaft mbH, Manzerlandstraße 227,
Frankfurt a. M.

Great Britain

E. Nelles, Bookseller, 11, Dunning Street Epsbury,
London E. C. 2
Bailey Bros. & Swinden Ltd., 26-27 Hatton Garden,
London E. C. 1

Finnland / Suomi

Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki
Hautatiekirjakauppa Oy, Helsinki

France

Marc Leclerc, 22, rue de Nancy, Chevigny (M-et-M)

Holland

Internat. Agency for Trade Journals, Hendriklaan 73,
Roermond
N. V. Uitgeverij Maatschappij «Focus»
Fotografische Literatuur, Bloemendaal N. H.
Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meerdervoort 43,
Den Haag
Meulenhoff & Co., Beulingstraat 2-4, Amsterdam

Italien

Franceschi Camm, Via Sefala 19, Milano

Luxembourg

Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Lutec,
Luxembourg-Gare

Norwegen

Narvesens Kioskkompani, Stortingsgata 2, Oslo

Oesterreich

Verlag Josef Gottschamml, Linke Wienzeile 36, Wien 26

Portugal

Alvaro Gonçalves Pereira, P. Dos Restauradores 13-25, Lisbon

Schweden

Fritzes Kungl. Hofbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm
N. J. Gumpert, Bokhandel, Göteborg
Eds. Verlen A.G., Box 90, Stockholm
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm

Tschechoslowakei

Ústřední Zpravodajství, Malomysla 36, Prag XII

U.S.A.

Dr. Charles Heitz, 16 West 90th Street, New York 24 N. Y.
Rayelle Foreign Trade Service, 5700 Oxford Street,
Philadelphia 31, Pa.

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

XXIX. JAHRGANG

NR. 3

MÄRZ 1950

INDEX

Umschlag / Couverture / Our Cover: Photo Walter Läubli
Junger Schweizer Bergbauer / Jeune montagnard suisse / Young Swiss mountaineer

Mosaik / Mosaïque / Mosaic

«Fotoform»

Hypersensibilisierung von Filmemulsionen als Hilfe bei der Photographie
von Kleintieren

Supersensibilisation de l'émulsion des pellicules pour faciliter la photographie
des petits animaux

Hypersensitizing Film Emulsions and an aid in photographing small animals

Dreyer und Fleming verfilmen die Jungfrau von Orleans
The Maid of Orleans as filmed by Dreyer and Fleming

Pariser Bilderbuch / Images parisiennes / Paris Picture-book

Zur Eröffnung des Eastman-Museums in Rochester
Inauguration du Musée Eastman à Rochester
On the opening of the Eastman Museum in Rochester

Buchbesprechung / Book review

† C. J. Bucher

Mitteilungen

Photo-Ausstellungen

REDAKTION: WALTER LÄUBLI

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

SCHWEIZ: jährlich Fr. 16.-, halbjährlich Fr. 8.-, Einzelnummer Fr. 2.-
AUSLAND: jährlich S. Fr. 26.-, halbjährlich S. Fr. 13.-, Einzelnummer S. Fr. 2.50

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)
ÉDITEURS: C. J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)
PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)



R. WINQUIST, STOCKHOLM

Drei Sendungen liegen auf dem Tische des Redaktors, hergeweht aus drei Ländern, aus Schweden, Frankreich, Amerika.

Die Urheber dieser Sendungen haben kaum irgendwelche Berührungspunkte. Und dennoch ist im Zufall, der sie zusammenbrachte, etwas Zwingendes, das uns verlockt, ihre Werke miteinander zu vergleichen.

Das ist R. Winquist, der Schwede. Seine Bilder haben die Helle der Sommernächte seiner Heimat. Man hat den Eindruck, er wasche seine Gegenstände, bevor er sie photographiert. Selbst das Boot, das neu gestrichen werden muß, blendet noch durch seine Weiße, so sauber ist es aufgenommen. Und die zerbrochene Glühbirne wirkt vollends wie ein neuer Gegenstand, an dem alles in Ordnung ist: Das konstruktive Auge des Photographen hat ihm die eigene Festigkeit verliehen.

Ganz anders Ervin Marton, ein Ungar, der in Paris zum Franzosen wurde. Ihn lockt nicht das Saubere und Gestriegelte, sondern das Düstere und Zerfallende. Seine Aufnahmen sind uns menschlich näher: Wir nicken dazu und sagen: «So ist das Leben!» So ist es, so nahe dem Abgrund des Todes. Diese Spannung zwischen Dasein und Sterben macht seine Bilder so ungeheuer lebendig, macht sie zu Sinn-Bildern des Lebens. Winquists Werke verkünden Schönheit, Martons Werke Schicksal.

Der dritte, André de Dienes, der Franzose, der seit elf Jahren in Amerika lebt, hat von beiden andern einen Teil: Vom Schweden das Gestoche-Genaue der Wiedergabe und vom Ungar den Sinn für das Hintergründige der Erscheinungen. Er selber sagt von sich: «Mein Auge sieht etwas, mein Hirn verarbeitet es, und meine Photos sind die Spiegelung dieser Arbeit.» Er greift hinein ins Leben, doch bevor er zupackt, rückt er die Dinge zurecht, so daß sie beim Beschauer das Gefühl erwecken, nur für ihn vorhanden zu sein. Sie präsentieren sich und fordern wie jedes Präsent Beachtung und Beifall. Sie sprechen uns an und darin liegt das Anspruchsvolle, das uns zur Bewunderung zwingt.



ERVIN MARTON, PARIS

Living on the editor's table are three contributions which have been wafted here from three countries: from Sweden, France, and the U.S.A. The contributors have scarcely any points in common, yet in the chance that brought them together is something compelling which tempts us to compare their works, one with the other.

This is R. Winquist, the Swede. His pictures have the brightness of the summer nights of his homeland. One gets the impression that Winquist washes his subjects before he photographs them. Even the boat, standing in need of new paint, still dazzles us by its whiteness, it has been so well taken. And the broken light bulb fully gives the impression of being a new



ANDRÉ DE DIENES, NEW YORK

thing on which everything is in order: the constructive eye of the photographer gave it its own kind of solidity.

It is entirely different with Ervin Marton, a Hungarian who lives in Paris and who has become French. Marton is not attracted by the clean, the curried-look, but by the gloomy and decaying. His pictures touch our human side: we nod and say, "That's the way life is." That's how it is: that being on the brink of death. This tension between living and dying gives his pictures life: makes them symbols of life. Winquist's works proclaim beauty: Marton's works, fate.

The third, André de Dienes, a Frenchman who has been living in America for the past eleven years has something from both of the others: from the Swede, the nice exactitude of reproduction; and from the Hungarian, the sense for what's behind the appearances. He says this about himself: "My eye sees something, my brain works on it, and my pictures are the reflection of this work." De Dienes tries to get life in his grasp, but before he takes hold he puts the things right so that they give the onlooker the feeling that they exist only for him. They display themselves, and, like everything on display, they demand attention and applause. In their appeal lies the pretentiousness which forces us to admire them.

Trois envois sont sur la table du rédacteur, venus de trois pays: de la Suède, de la France, des Etats-Unis.

Il n'y a certainement aucun point de contact entre les auteurs de ces envois. Malgré cela, le hasard qui les a réunis semble en quelque sorte avoir voulu nous forcer à les comparer.

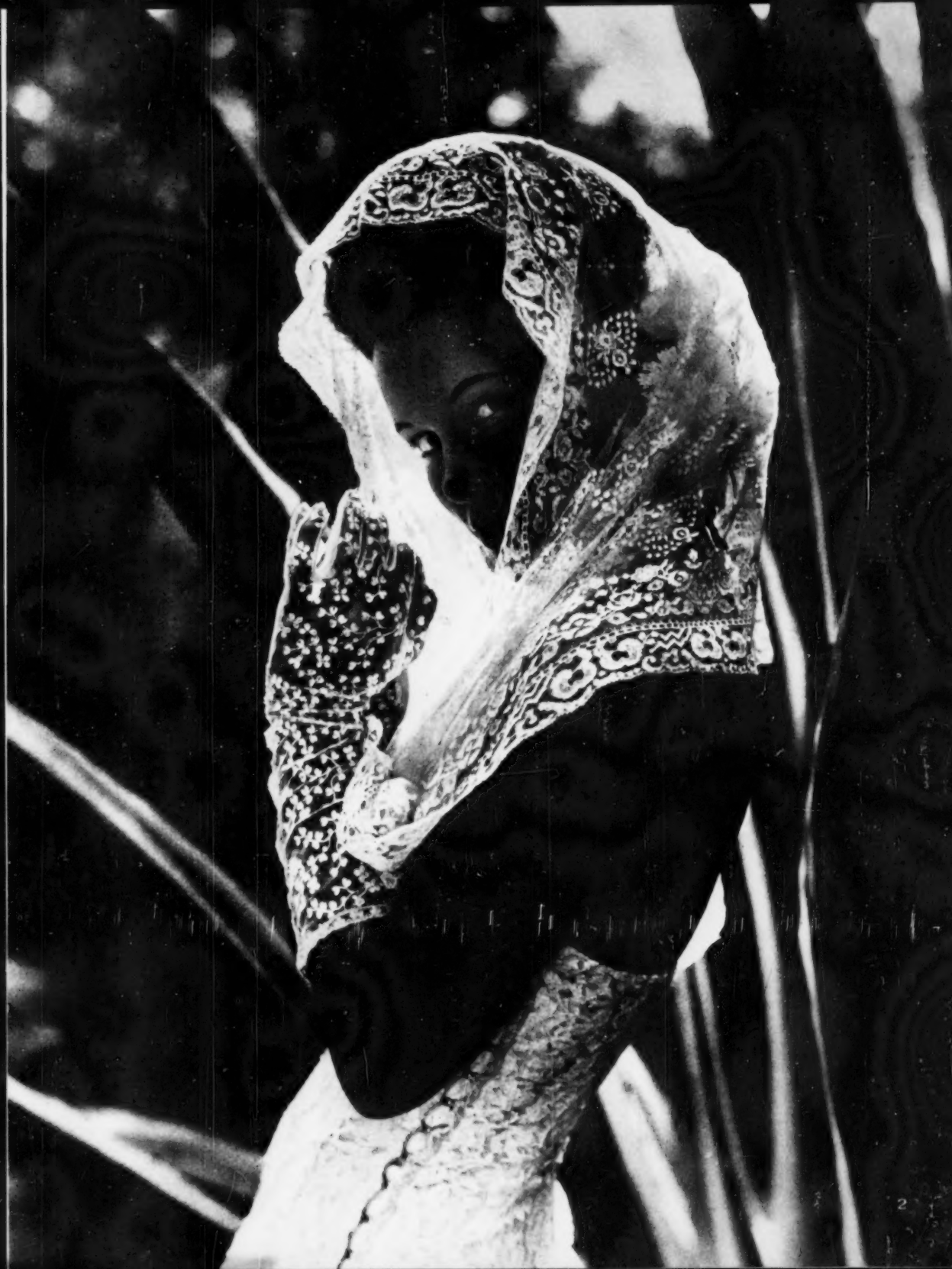
Voici tout d'abord R. Winquist, le Suédois. Ses images ont la clarté des claires nuits d'été de son pays. On pourrait croire qu'il lave son sujet, avant de le photographier. Même le bateau, qui a pourtant besoin d'être repeint, aveugle par sa blancheur, tant il est proprement reproduit. Et l'ampoule électrique brisée, ne donne-t-elle pas en fin de compte l'impression d'être un objet tout neuf, pour qui tout est parfaitement en ordre: L'œil constructeur du photographe lui a transmis sa propre résistance.

Il en est tout autrement de Ervin Marton, un Hongrois, dont Paris fit un Français. Ce ne sont plus la netteté et la précision qui l'attirent, mais les ténèbres et le délabrement. Humainement parlant, ses vues nous sont plus familières. Nous les approuvons et remarquons: « Ainsi va la vie! » Oui, c'est ainsi, côtoyant l'abîme de la mort. De cette tension entre ce qui est et ce qui disparaît résulte la vie prodigieuse qui ressort de ces images, de vrais symboles de la vie. Les œuvres de Winquist nous révèlent la beauté, celles de Marton la destinée. Le troisième, André de Dienes, le Français qui vit depuis 11 ans en Amérique, tient des deux précédents à la fois: Du Suédois le regard apte à saisir la précision, du Hongrois le sens du réalisme dans les apparitions. Il dit lui-même: « Mon œil voit une chose, mon cerveau l'analyse et mes photos reflètent ce travail. » Il pénètre dans la vie, mais avant de la saisir, il met les choses en place, en sorte que chaque observateur est tenté de croire que l'image lui est dédiée personnellement.

Ses travaux se présentent et, comme toute personne qui se présente, sollicitent l'attention et l'approbation. Ils nous parlent, et c'est en quoi réside leur prétention d'être admirés.



Photos 1. 2. 3: André de Dienes







1 *Irish-amerikanische Arbeiterin*
Ouvrière irlandaise-américaine
Irish-American working girl

2 *Linda Christian*

3 *Bauer*
Payzan
Farmer

4 *Porträt*
Portrait

5 *Zerbrochene Glühbirne*
Ampoule brisée
Broken bulb

6 *Altes Rettungsboot*
Vieux canot de sauvetage
Old life boat

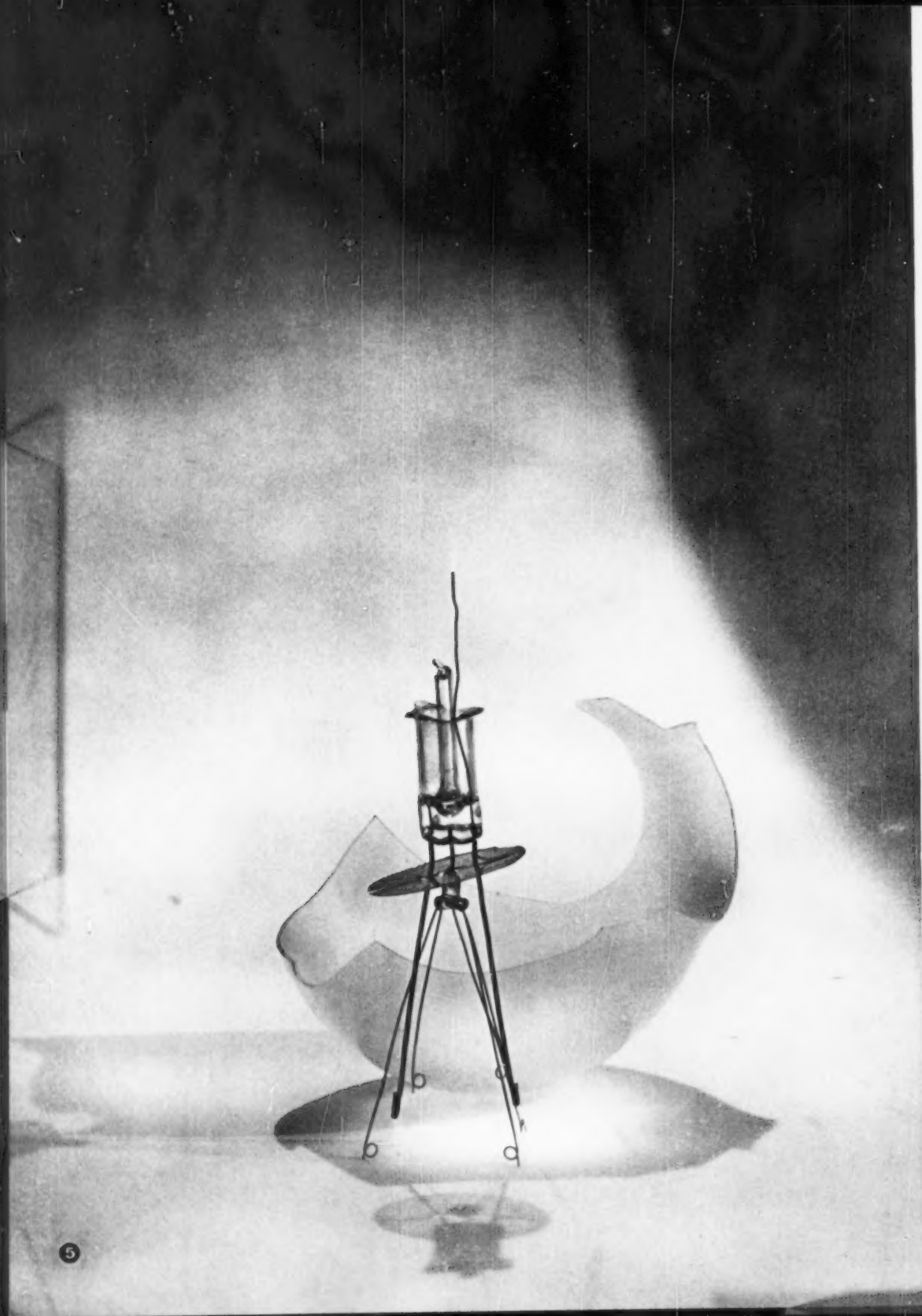
7 *Pariser Straße*
Rue à Paris
Street in Paris

8 *Fenster eines Miethauses*
Fenêtre
Window

9 *Mittagessen*
Déjeuner
Lunch

Photos 4, 5, 6: R. Winqvist

Photos 7, 8, 9: Ervin Marton



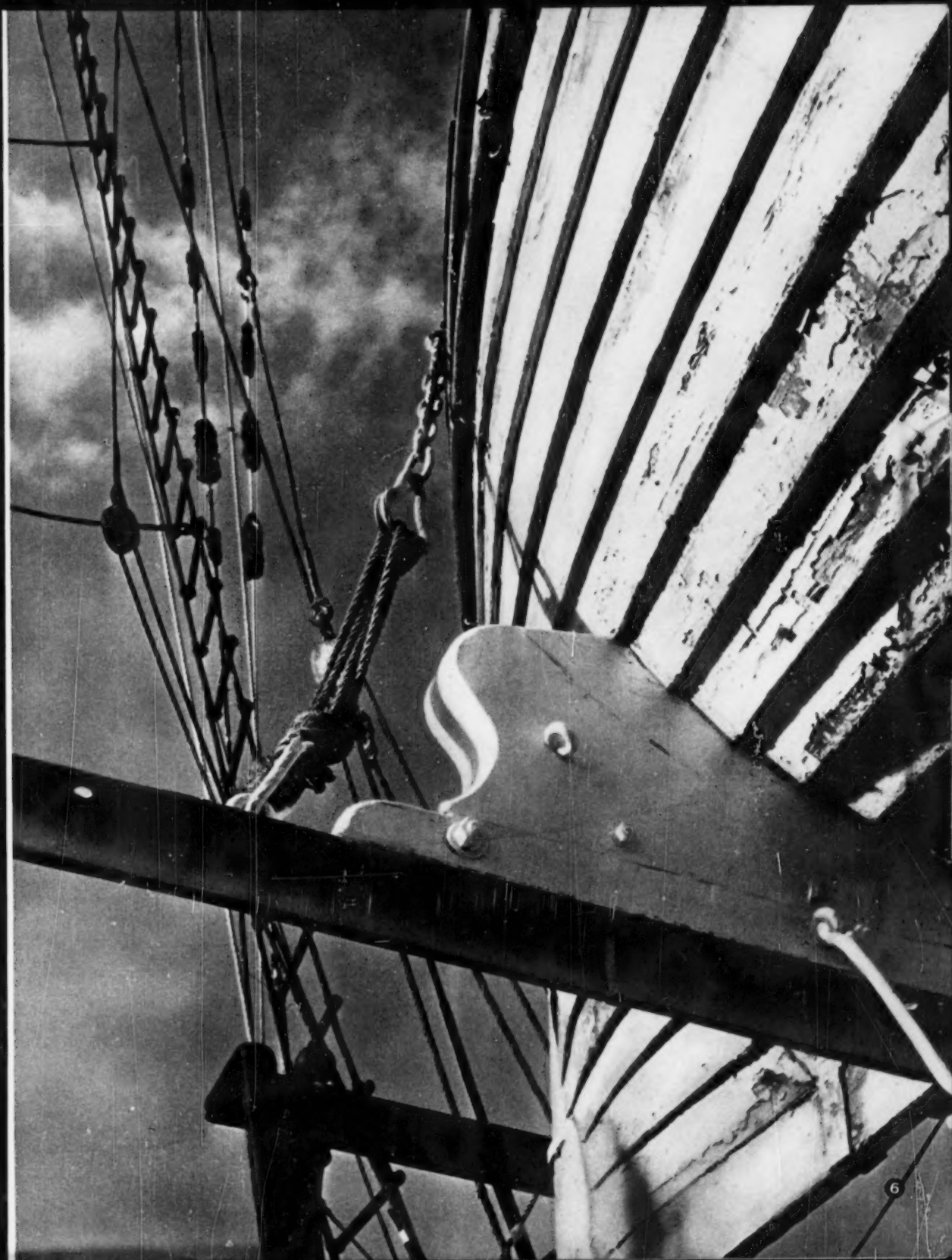










Photo Dr. Steiwert: Ueberraschtes Paar



Photo Wolfgang Reisewitz: Torso



Photo Toni Schneiders: Pflanzliche Komposition

« F O T O F O R M »

Unter dem Namen «Fotoform» haben sich im Jahre 1919 junge Photographen zu einer Gruppe zusammengeschlossen, die sich der Pflege, Förderung und Weiterentwicklung der bewußt-gestalterischen Photographie widmet. Auf der Internationalen Photo-Ausstellung in Neustadt Haardt im Frühjahr kam der erste Kontakt zustande. Der Photogruppe gehören 6 Photographen an. Sie senden sich ihre Bilder zur gegenseitigen Kritik zu, um sich auf diese Weise gegenseitig zu fördern. Ihr Ziel besteht in der Gewinnung technisch reiner und gestalterisch dichter Bilder, in denen die Sichtmöglichkeiten unserer Zeit prägnante Form gefunden haben.

Die Photographen von «Fotoform» wissen, daß sie noch auf der Suche sind. Sie spüren neuen Wegen nach und wünschen dazu auch das Urteil und Beispiel ihrer Fachgenossen.

Zur Sichtbarmachung und Klärung der Gestaltungsmöglichkeiten im Flächenbild der Schwarz-Weiß-Photographie benutzen sie absolute Formspiele in der Technik des Photogramms. Ein komplizierteres Gebilde dieser Art ist das Photogramm „Scherbentanz“ von Dr. Otto Steiwert, Saarbrücken. Schwerpunkte und Flächenpannungen sind hier in sich durchdringenden Beziehungen angeordnet, die etwas vom Chaos und vom Geist der Ordnung in jeder Gestaltung aussagen. In ähnlicher Reinheit lassen sich Strukturen der Naturoberfläche photographisch einfangen. Unser Auge ist für solche Geheimnisse des Mikrokosmos, die wie Hieroglyphen des Makrokosmos anmuten, seit einiger Zeit geschärft. Toni Schneiders, Lindau, Bodensee, zeigt mit seiner Aufnahme „Die Tiefen einen solchen Blick in das Unendliche im begrenzten Ausschnitt. Auch Siegfried Lauterwasser, Leberlingen,

Bodensee, gibt mit zitternden Schattenspiegelungen auf einer bewegten Wasseroberfläche ein Beispiel für diesen Sinn am Strukturtanz dynamischer Elemente. Der absoluten Formung nähert sich auch der Bildausschnitt mit der kurvigen Schaumzone eines Flachstrandes, „Ornament am Ufer“ von Ludwig Windstoßer, Stuttgart. Den Bereich des Menschlichen berührt hingegen die Aufnahme des abgebrannten Streichholzes auf einer kristallinen Eiskruste. Auch hier finden sich diese Geheimzeichen der Natur, teilweise verändert durch das Zündholz („Ballade in Eis“) von Peter Keetmann, Prien am Chiemsee. Eine andere Verwandlung erleben wir bei der „Pflanzlichen Komposition“ von Toni Schneiders. Blütenstengel werden zu Riesenbäumen, Bildschichtungen verhelfen zu ungeheuren Raumillusionen. Liniengespinnste, über die Fläche geisternd: so erscheinen die Netze des Fischers, der hinter ihnen selbst zum Schatten wird. Siegfried Lauterwassers „Netzflicker am Bodensee“ zeigt die menschliche Gestalt in diesem Strukturnetz zappelnd wie ein gefangenes Insekt.

Reisewitz zeigte im Salon International d'Art Photographique 1919 dieses „Gesicht der kommenden Generationen“ oder wie er es besser nennt: „Wir warten ab. Montage von Hinterhof-Durchfahrt und jungem, bleichem Kopf. Transparenz der Erscheinung, Hintergründigkeit, Vielsichtigkeit — alles dies ist sicher geformt.“

Diese wenigen Beispiele mögen als eine erste Vorstellung des «Fotoform»-Arbeitskreises gelten, dessen Ziele sich weiter strecken und dessen Leistungen in einer Kollektiv-Ausstellung 1950 zu sehen sein werden.

Dr. Schmoll.

"FOTOFORM"

In 1949 a group of young photographers banded together under the name "Fotoform", with the express purpose of devoting themselves to the encouragement, promotion and furtherance of conscious formal photography. The first meeting took place at the beginning of the year at the International Photographic Exhibition in Neustadt on the Haardt. There are six photographers in this group and they send each other their work for mutual criticism, in this way helping one another. Their aim is to obtain technically pure and formally concentrated pictures, in which the visual possibilities of our time have found significant expression.

"Fotoform" photographers know that they are still seeking. They explore new paths, and in this they feel need of the example and judgement of their colleagues.

In order to make clear and visible the formal possibilities in a two-dimensional picture in black and white photography, they use pure plays of form in the technique of the photograph. The photograph "Dance of the Fragments" by Dr. Otto Steinert of Saarbrücken is a complicated composition of this kind. Centres of gravity and surfaces are arranged in intermingling relations which express something of the spirit of order and of the chaos to be found in every created form. The surface structures of nature are also captured photographically with a similar purity. For some time now it has been possible for our eyes to probe into these secrets of the microcosm which appear like hieroglyphics of the macrocosm. In a limited excerpt, Toni Schneiders of Lindau, Bodensee, gives, with his photograph "The Depth", a

similar glimpse into the infinite, Siegfried Lauterwasser of Ueberlingen, Bodensee, also gives an example of this in the structural dance of dynamic elements with trembling reflections of shadows on a moving surface of water. The photograph of a curved zone of foam on a sandy beach, entitled "Ornament on the shore" by Ludwig Windstosser of Stuttgart, also approaches pure form. On the other hand the photograph of a burnt-out match lying on the crystal surface of ice touches more human realities. Even here these hidden secrets of Nature are found, partly altered by the match ("Ballad in ice" by Peter Keetman of Prien, Chiemsee).

We witness a different metamorphosis in Toni Schneiders' "Plant Composition". Flower stems become gigantic trees, superimposed pictures give the illusion of space. In "Fisherman mending nets, Lake Constance", the nets appear like spectral lines hovering spirit-like over the surfaces, and behind them the fisherman himself becomes like a shadow. Siegfried Lauterwasser has shown the human figure writhing like a trapped insect in this structural net.

In the Salon international d'Art photographique 1949, Reisewitz showed "Face of the Coming Generation" or, as he prefers to call it, "We are waiting". Montage of back yard and alley, and pale young head. Transparency of appearance, background impression, ambiguity — all these are very surely conveyed.

These few examples may serve as a first introduction to the Fotoform group, whose aims extend further still and whose works will be seen in a collective exhibition during 1950.

Dr. Schmoll.

En 1949, sous le nom de « Fotoform », un groupe de jeunes photographes s'est constitué, groupe dont le but est de promouvoir, encourager et développer un art photographique conscient de sa fonction plastique. Un premier contact eut lieu vers le début de l'année lors de l'exposition internationale de photographie à Neustadt sur « Haardt ». Ce groupe compte 6 membres. Ils se soumettent les uns aux autres leurs photos pour une critique mutuelle, s'entraident ainsi mutuellement vers la perfection qu'ils recherchent. Leur idéal est d'obtenir des images techniquement pures et formellement denses, images dans lesquelles les possibilités visuelles de notre époque trouvent leur expression adéquate.

Les photographes de Fotoform savent qu'ils cherchent encore. Ils explorent de nouveaux chemins et trouvent dans les jugements et l'exemple de leurs confrères l'appui dont ils ont besoin.

Pour rendre visibles et claires, évidentes, les possibilités formelles réelles dans des photos de deux dimensions en blanc et noir, ils se servent des simples jeux de formes utilisés dans la technique du photogramme. Une composition complexe de ce genre est bien le photogramme « Danse des fragments » du Dr. Otto Steinert de Saarbrücken. Centres de gravité et surfaces planes sont agencés ici en des relations qui s'entraident et qui expriment simultanément un peu du chaos et de l'esprit d'ordre qui résident dans chaque forme. Les structures superficielles de la nature se laissent saisir dans une pureté semblable. Depuis quelque temps, notre œil s'est initié à de tels secrets découverts dans le microcosme, secrets qui paraissent comme les hiéroglyphes du macrocosme. Toni Schneiders de Lindau, Bodensee, avec sa photo « Les profondeurs », donne, dans un découpage limité, un tel aperçu

de l'infini. De même Siegfried Lauterwasser d'Ueberlingen, Bodensee, donne, avec les reflets d'ombres tremblants sur la surface mouvante de l'eau, un exemple, expression de la danse structurale d'éléments dynamiques. Le découpage montrant la zone ourlée d'écume d'une plage sablonneuse « Ornement à la rive » de Ludwig Windstosser, Stuttgart, s'approche de la forme pure. Par contre, la photo de Fallumette éteinte gisant sur la surface cristalline de glace affleure la région des réalités humaines. Même ici, nous retrouvons ces signes secrets de la nature, en partie modifiés par Fallumette (« Ballade de la glace » de Peter Keetmann, Prien sur le Chiemsee).

Nous assistons à une autre métamorphose avec la « Composition de plantes » de Toni Schneiders. Les palmiers deviennent des arbres géants, la superposition des images donne des illusions d'espace. Lignes de spectres ballottant sur les surfaces: tels nous apparaissent les filets du pêcheur qui, derrière eux, devient lui-même une ombre. Le raccommodeur de filets de pêche de Siegfried Lauterwasser montre la forme humaine prise, comme un insecte, dans ce filet structural et s'y débattant.

« Le visage de la nouvelle génération » ou si l'auteur le préfère « On attend » fut exposé par Reisewitz au Salon international d'Art photographique 1949. Montage de cour arrière et passage, tête pâle de jeune. Transparence de l'apparence, arrière-plan fuyant, ambiguïté, tout est rendu d'une façon très sûre.

Ces quelques exemples peuvent servir de première introduction au groupe « Fotoform » dont les buts s'étendent plus loin encore et dont les œuvres pourront être vues cette année dans une exposition collective.

Dr. Schmoll.

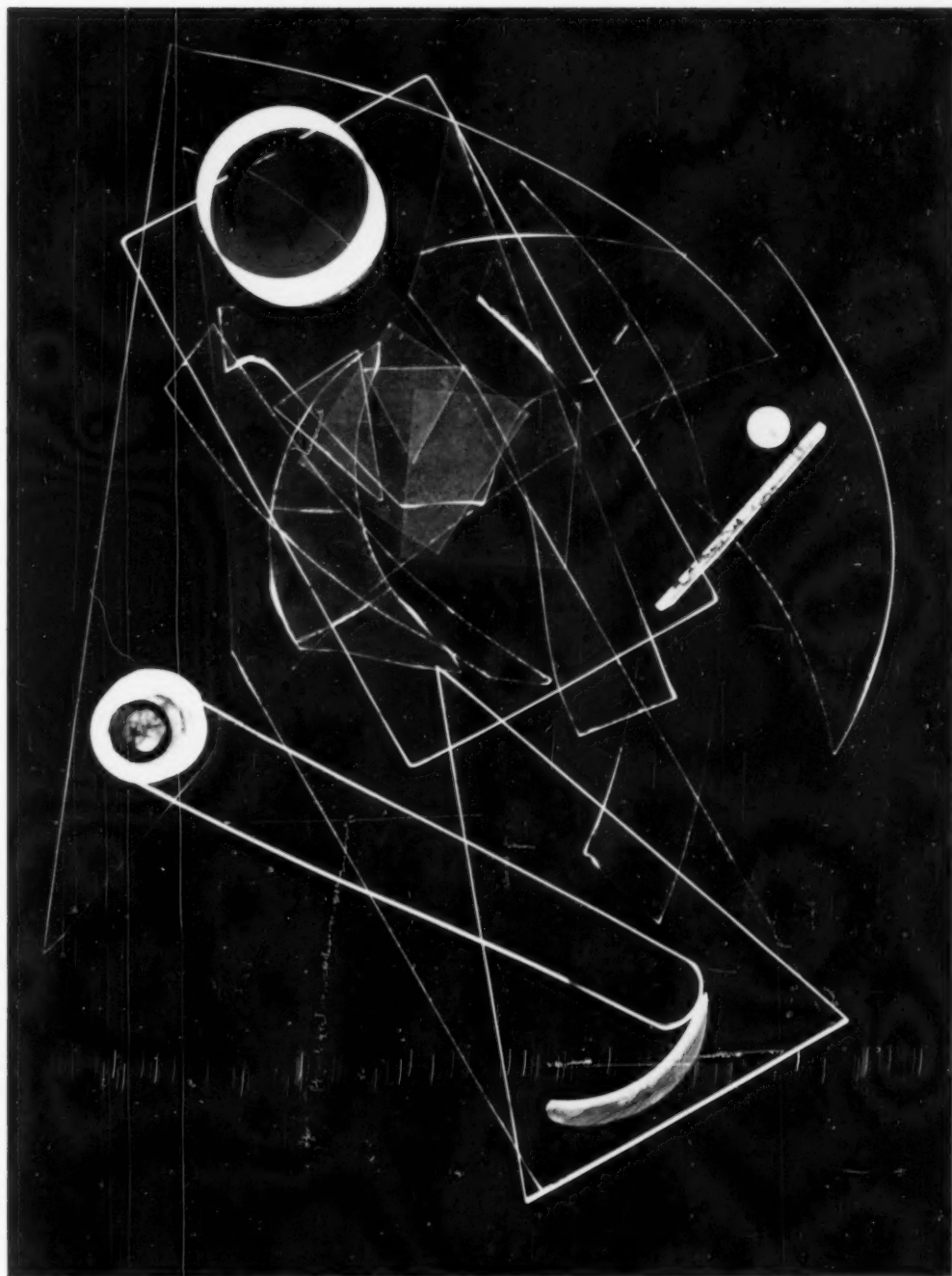
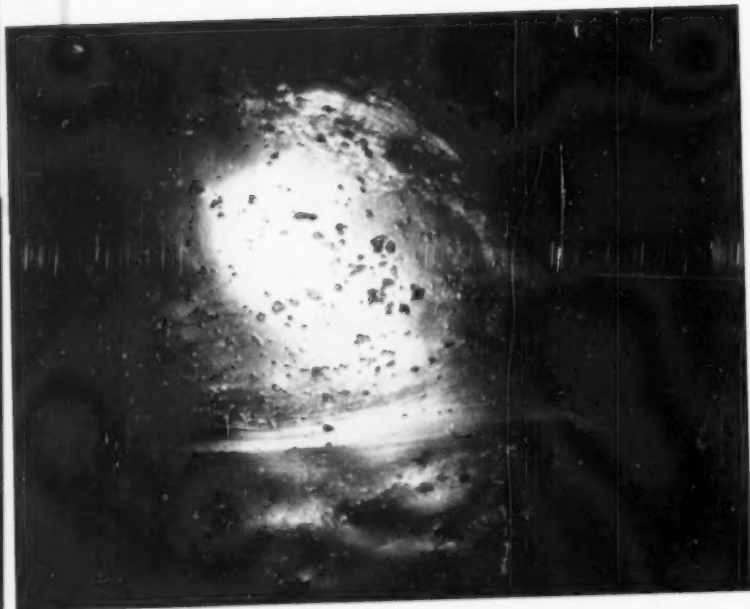
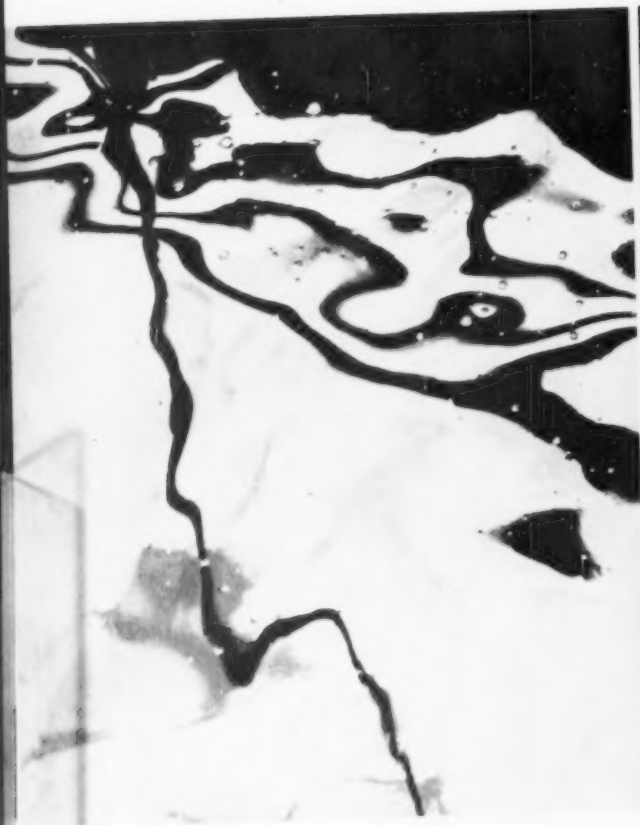


Photo Dr. Steinert: Scherbentanz (Photogramm) - La danse des tessons - Broken glass fantasy



Oben links:
Photo Siegfried Lauterwasser:
Wasserspiegelung
Reflets dans l'eau
Reflections on water

Oben rechts:
Photo Ludwig Windstoß:
Ornament am Ufer
Feu d'écume
Ornament on the beach

Photo Toni Schneider:
Die Tiefe
La profondeur
Depth

Photo Siegfried Lauterwasser:
 Fischernetze
 Filets de pêche
 Fisherman mending nets



Photo Peter Keetman:
 Ballade in Eis
 Ballade sur la glace
 Ballad in ice



Photo Wolfgang Reisewitz: Wir warten ab... Nous attendons... We are waiting...

Mitglieder der Gruppe «Fotoform»:

Membres du groupe «Fotoform»:

Members of the "Fotoform" group:

Dr. Steinert

Ludwig Windstofer

Siegfried Lauterwasser

Toni Schneiders

Peter Keetman

Wolfgang Reisewitz

HYPERSENSIBILISIERUNG VON FILMEMULSIONEN ALS HILFE BEI DER PHOTOGRAPHIE VON KLEINTIEREN

Im allgemeinen ist mit den relativ hohen Empfindlichkeiten der heutigen Filmmaterialien, in Verbindung mit den lichtstarken Objektiven der modernen Kameras jedes photographische Problem zu lösen. Es gibt aber trotzdem einige wenige Gebiete der Photographie, denen auch mit den höchstempfindlichen Filmemulsionen nur schwer beizukommen ist. Eines dieser Spezialgebiete ist die Kleintierphotographie, die in vielen Fällen scheinbar unlösbare Probleme stellt. Mancher Naturfreund, der schon versucht hat, in der freien Natur Insekten, Spinnen, kleine Reptilien usw. zu photographieren, mußte einsehen, daß die gewöhnliche Aufnahmetechnik — d. h. Kamera mit doppeltem Auszug oder langer Brennweite, ohne weiteres Zubehör — in den meisten Fällen zu Mißerfolg führen muß.

Der Gründe sind verschiedene. Einerseits sollten kleine Insekten mindestens in natürlicher Größe aufgenommen werden, um scharfe, an Einzelheiten reiche Vergrößerungen zu erhalten. Es muß also mindestens mit einem Auszug von doppelter Brennweite gearbeitet werden. Dies bedingt aber — der äußerst geringen Tiefenschärfe wegen — kleinste Blendenöffnungen. Andererseits sind Insekten in vielen Fällen sehr lebhaft und unruhige Geschöpfe, die nur mit sehr kurzen Belichtungszeiten aufgenommen werden können, will man die sich sonst unfehlbar ergebende Bewegungsunschärfe verhindern.

Stativ sind meist hindernd. Will sich der Photograph zur Aufnahme eines Kleintieres in seiner natürlichen Umwelt die absolut nötige Bewegungsfreiheit bewahren, so muß er auf jeden überflüssigen Ballast verzichten und jede Aufnahme aus freier Hand machen. Mit doppeltem Auszug oder längerer Brennweite — letztere ist bei sehr scheuen Tieren, denen man nicht zu nahe kommen darf, absolut nötig — ist

aber bei einer Aufnahme aus freier Hand die Gefahr des Verreißen außerordentlich groß.

Es ist einleuchtend, daß bei kleinsten Blenden — mindestens 11 — und kürzesten Belichtungszeiten — $\frac{1}{1000}$ Sekunde und weniger — und noch hinzuzurechnenden Verlängerungsfaktoren für den langen Auszug, jede Aufnahme unter normalen Umständen katastrophal unterbelichtet würde.

Ein Ausweg aus diesem Dilemma — abgesehen von den kostspieligen und schweren Elektroblickzapparat — ist die bewußte, errechnete Unterbelichtung und nachherige Hypersensibilisierung des Filmes. Von den verschiedenen Methoden eignet sich für den Kleintierphotographen am besten die einfache, billige Hypersensibilisierung des Filmes durch Schwefeldioxid.

Der durchgehend 10- bis 20fach unterbelichtete Film (Vorversuche sind zu empfehlen), wird in die Spirale der Entwicklungsdose gelegt und in eine luft- und lichtdicht schließende Blechdose gestellt. Dazu kommt noch ein Glasgefäß das eine Mischung von

30 ccm 10% Natriumsulfid-Lösung und
30 ccm 10% Essigsäure

enthält. Die Dose wird gut geschlossen und ca. 24 Stunden stehen gelassen. Das sich hierbei entwickelnde Schwefeldioxid bewirkt die gewünschte Steigerung der Filmeempfindlichkeit. Nach Ablauf der 24 Stunden wird der Film normal entwickelt.

Die Negative sind im allgemeinen normal, soweit sie bei Sonne oder bei Kunstlicht aufgenommen wurden. Bei Aufnahmen in Schatten werden die Negative meist etwas dünn. Korn und Farbeempfindlichkeit ändern nur unbedeutend.

Charles E. Mettler.

HYPERSENSITIZING FILM EMULSIONS AS AN AID IN PHOTOGRAPHING SMALL ANIMALS

In general, the relatively high sensitivities of today's film materials in conjunction with the large aperture objectives of modern cameras makes it possible to solve every photographic problem. In spite of this there are some few fields of photography which are difficult to cope with, even with the most sensitive film emulsions. One of these special fields is the photography of small animals. It presents apparently insoluble problems on many occasions. Many a nature-lover that has tried to photograph insects, spiders, small reptiles, etc. in their natural surroundings has come to realize that the ordinary techniques of taking pictures — using a camera with a double-extension, in other words a long focal length, without using further attachments — in most cases leads only to failure.

There are various reasons for this. On the one hand, small insects should be photographed in at least their natural size in order to be able to get enlargements which are sharp and rich in details. Therefore one must work with an extension of at least twice the focal length and of such an extremely small depth of field that one must use small diaphragm openings. On the other hand insects are in many instances lively, restless creatures, which can be photographed only with short exposure times if one wants to avoid getting blurs, which one otherwise never fails to get, resulting from the insect's movement.

Tripods are generally a handicap. If the photographer, when taking pictures of small animals in their natural surroundings, wants to keep his freedom of movement, and this is absolutely necessary, then he must avoid all unnecessary ballast and take his pictures while holding the camera himself. With an extension of twice the focal distance or longer — the latter is absolutely necessary for very shy animals which

one cannot approach too closely — the danger of moving the camera while holding it in the hand is very great.

Using a small diaphragm opening — eleven or even smaller aperture — and a short exposure time — $\frac{1}{1000}$ second and less — and taking into consideration the factor for the long focal distance, it is obvious that every picture taken under normal conditions will be hopelessly underexposed.

One way out of this dilemma — without consideration of such costly and heavy apparatus as the electronic flash — is to intentionally underexpose the film by a calculated amount, and afterwards to hypersensitize it. Of the various methods of doing this, the one best suited to the photographer of small animals is the simple and cheap hypersensitization of the film with sulfur dioxide.

The film, the whole of which has been underexposed by a factor of 10 to 20 (it is recommended that preliminary trials be made) is then put into the reel of the developing tank and placed in an air-tight and light-tight metal container, together with a glass vessel containing a mixture of 30 cc. of 10% sodium sulfite solution and 30 cc. of 10% acetic acid. The metal container is then tightly closed and allowed to stand for about 24 hours. The sulfur dioxide which is generated brings about the desired increase of film sensitivity and after the 24-hour period the film may be developed in the normal way.

The negative will generally be normal if they have been taken by sun- or artificial light. Negatives that have been exposed in shadows will generally be somewhat thin. Grain size and color-sensitivity change but little.

Charles E. Mettler.



1 Bild 1. **Zauneidechsen.**

Aufnahme bei Sonne mit leichten Schatten. Optik 18 cm, Vorsatzlinse 1 1/2 Dioptrien, Blende 22, 1/250 Sekunde.

Hier galt es, sich den Tieren nur soweit zu nähern, als es ihr Fluchtkreis erlaubt, d. h. etwa auf einen Meter. Um aus dieser Distanz eine Großaufnahme zu erhalten, wurde eine lange Brennweite mit einer schwachen Vorsatzlinse benutzt. Dieser lange Auszug verlangte aber, um eine Bildzerreißung zu verhindern, eine kurze Belichtungszeit. Der geringen Tiefenschärfe wegen mußte stark abgeblendet werden. Die 10fache Steigerung der Filmempfindlichkeit durch Hypersensibilisierung ermöglichte diese Naturaufnahme.

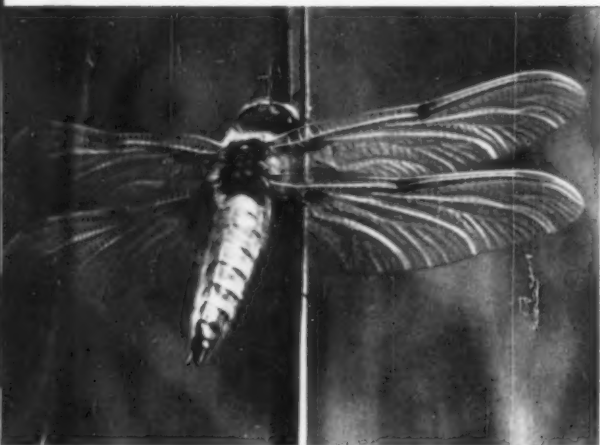


Bild 2. **Libelle.**

Aufnahme bei leicht verschleierter Sonne, Optik 18 cm, Vorsatzlinse 3 Dioptrien, Blende 16, 1/250 Sekunde.

Die aufnahmetechnischen Umstände waren hier dieselben wie bei Bild 1. Um das Objekt formatfüllend aufnehmen zu können, wurde jedoch eine stärkere Vorsatzlinse verwendet. Aufnahmedistanz ca. 70 cm.



Bild 3. **Angreifende rote Waldameise.**

Aufnahme bei Sonne, Optik 5 cm, mit 6 cm langem Tubus, Blende 11, 1/100 Sekunde.

Ameisen sind wegen ihrer Kleinheit und Lebhaftigkeit äußerst schwierig zu photographieren. Ohne Steigerung der Filmempfindlichkeit wäre diese Aufnahme nicht möglich gewesen.

Bild 4. **Wespe.**

Aufnahme bei Kunstlicht, Optik 5 cm, mit 7 cm Tubus, Blende 16, 1 Sekunde.

Hier wurde eine mit Ätherdampf leicht narkotisierte Wespe photographiert. Als Lichtquelle diente eine 100-Watt-Opallampe und ein Rasierspiegel als Aufhellschirm. Die Belichtungszeit mußte trotz des relativ schwachen Lichtes (eine stärkere Lampe hätte das Insekt zu stark erhitzt) und wegen der kurzen Zeit der Narkose — 30 bis 60 Sekunden, bei kleinster Blende, kurz gehalten werden.

Bild 5. **Das Gesicht der Ephippigera**

(Gelbgrüne, flügellose Heuschrecke)

Aufnahme bei Kunstlicht, Optik 5 cm, 5facher Auszug, Blende 16, 6 Sekunden.

Um den relativ kleinen Kopf formatfüllend aufzunehmen mußte ein 25 cm langer Auszug verwendet werden. Die Belichtungszeit mußte auch hier bei kleinster Blende so kurz wie möglich gehalten werden. Dies wegen der Erschütterungsgefahr von Objekt und Kamera und wegen der durch die Hitze der Lampe verursachten Trocknung und daher leichten Schrumpfung des Insektes. Bei einer normalen Belichtungszeit von 60 Sekunden wäre die Gefahr der Unschärfe recht groß gewesen.

Bild 6. **Laubfrosch.**

Aufnahme bei leichtem Regen, mit Tele-Optik 18 cm, aus einer Distanz von ca. 2 Meter, Blende 11, 1/100 Sekunde.

AB. Sämtliche Aufnahmen wurden mit einer einäugigen Spiegelreflexkamera, 24 — 36, gemacht.

Figure 1. Sand Lizard.

Exposure in sunlight with soft shadows. 13 cm. lens with $1\frac{1}{2}$ diopter attachment, $f:22, \frac{1}{250}$ second.

Here it was possible to get only so close to the lizard as to not cause it to run away, that is, about one meter away. In order to get a large image at this distance a long focal length lens with a weak adapter lens was used. This long extension required a short exposure time in order to prevent a blurring of the picture due to moving the camera. Because of the small depth of field, a small aperture was required. The ten-fold increase of the film sensitivity achieved by hypersensitization made this natural photograph possible.

Figure 2. Dragon-fly.

Exposure made under a hazy sun. 5 cm. lens with 3 diopter attachment, $f:16, \frac{1}{250}$ second.

The technical conditions were the same as in figure 1. In order that the object filled the whole format, however, a stronger adapter lens was used. Taken at a distance of 23 inches.

Figure 3. Red ant.

Exposure in sunlight. 5 cm. lens, with 6 cm. extension tube, $f:11, \frac{1}{100}$ second.

Because of their smallness and their activity, ants are extremely difficult to photograph. Without increasing the film sensitivity it would have been impossible to make this picture.

Figure 4. Wasp.

Exposure with artificial light. 5 cm. lens with a 7 cm. extension tube, $f:16, \frac{1}{4}$ second.

Here a wasp, slightly anaesthetized with ether vapor, was photographed. The light source was a 100-watt frosted-glass lamp with a shaving-mirror as a reflector. In spite of the relatively weak light (a stronger lamp would have overheated the wasp) and the small aperture, the exposure time had to be kept short because the narcotic effect lasted so short a time: only 30 to 60 seconds.

Figure 5. Face of a yellow-green, wingless Grasshopper.

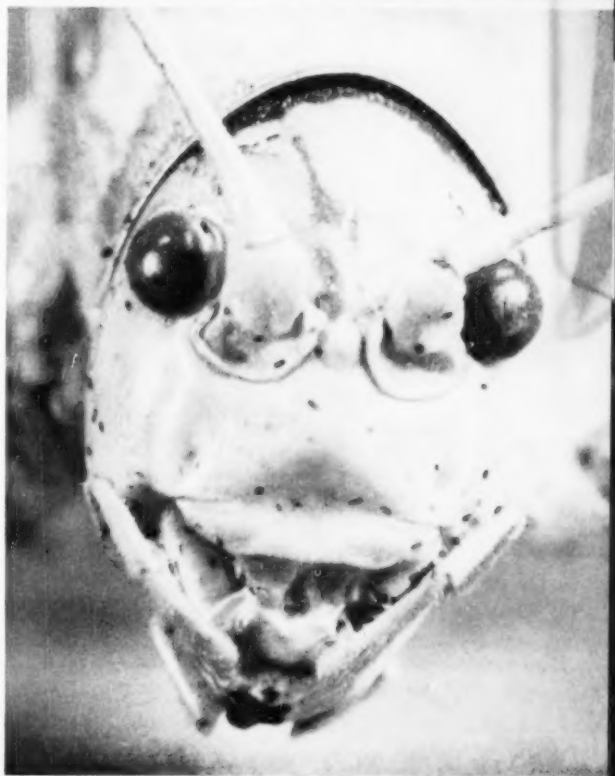
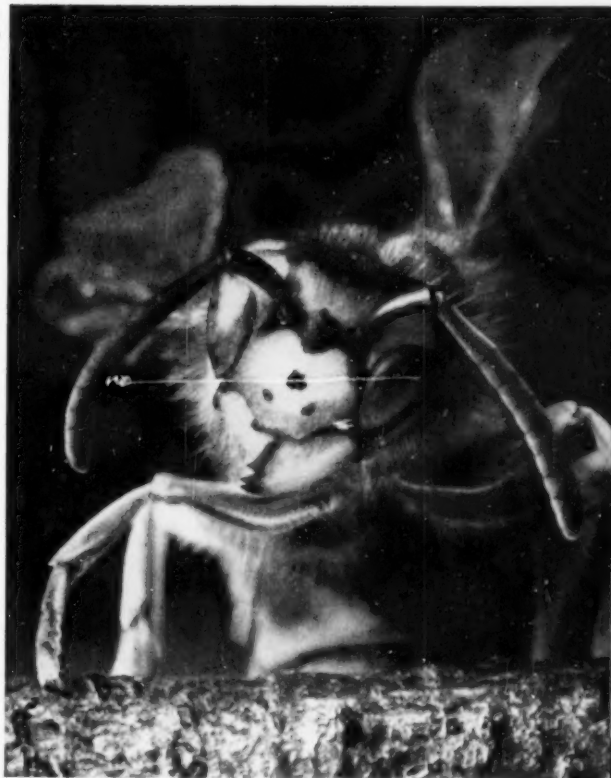
Exposure by artificial light. 5 cm. lens, 5-fold extension, $f:16, \frac{1}{60}$ seconds.

In order that the image of the relatively small head filled the film area, a 25 cm. extension had to be used. Here again, even with a small aperture the exposure time had to be kept as short as possible. This was because of the danger that the object or the camera would move and because of the shrinking of the insect resulting from drying caused by the heat of the lamp. With a normal exposure time of 60 seconds the danger that the picture would not be sharp would have been very great.

Figure 6. Frog.

Exposure made in slight rain. 13 cm., Tele-lens, distance 2 m., $f:11, \frac{1}{100}$ second.

Note: All photographs were taken with a 35 mm. single-lens reflex camera.



SUPERSENSIBILISATION DE L'ÉMULSION DES PELLICULES POUR FACILITER LA PHOTOGRAPHIE DES PETITS ANIMAUX

La sensibilité relativement élevée des films actuels permet, en général, avec l'aide des objectifs fortement lumineux des appareils modernes de répondre aux diverses exigences de l'art photographique. Et pourtant, il existe encore, en photographie, quelques problèmes dont la solution reste particulièrement difficile, ceci malgré l'utilisation de pellicules possédant le maximum de sensibilité. Parmi ceux-ci, nous mentionnerons la photographie des petits animaux; dans de nombreux cas, elle pose des problèmes qui, à première vue, paraissent insolubles. Les amateurs, amis de la nature, ayant déjà essayé de fixer en plein air sur la plaque de leur caméra des insectes, araignées et petits reptiles ont bien vite pu se rendre compte que, dans la plupart des cas, les moyens habituels de la technique, c'est-à-dire l'utilisation de l'appareil avec double tirage ou longue distance focale, sans autres accessoires, conduisent directement à l'échec.

La cause de tels échecs est imputable à différentes raisons. D'une part, pour obtenir des agrandissements suffisamment nets et riches en détails, les petits insectes devraient être photographiés au moins grandeur naturelle. Il faut donc opérer avec un tirage doublant la distance focale, ce qui exige toutfois pour parer au manque de profondeur de champ l'utilisation d'un diaphragme de très petite ouverture. D'autre part, il ne faut pas oublier que, dans la plupart des cas, les insectes à photographier sont des petites créatures extrêmement vives et mobiles qui ne peuvent être prises qu'avec un instantané très rapide si l'on veut éviter le flou occasionné par l'agilité des mouvements.

L'emploi d'un pied est toujours fort encombrant. Le photographe qui désire s'assurer la liberté complète de ses mouvements lors de la prise d'un petit animal dans son milieu naturel doit renoncer à tout accessoire inutile et opérer directement, l'appareil en main. Toutefois en travaillant avec double tirage ou en utilisant un objectif avec grande distance focale — ce dernier est absolument nécessaire pour la prise d'animaux très craintifs dont il n'est pas possible de s'approcher —

on court, en renonçant à l'utilisation du pied, le gros risque de manque de netteté pouvant résulter de mouvements éventuels de la main.

Il va de soi qu'en utilisant, dans des conditions normales, un diaphragme avec toute petite ouverture — minimum 11 — et en opérant avec instantané $\frac{1}{100}$ de seconde au moins — chaque photo sera de prime abord (même sans tenir compte de l'élément retardateur que représente le prolongement du soufflet) vouée à un échec certain résultant de l'exposition notoirement insuffisante de la pellicule.

Le moyen de remédier à ce grave inconvénient sans recourir aux lampes-éclair assez lourdes et fort coûteuses est de bien tenir compte de cette sous-exposition et d'en estimer le degré pour procéder ensuite à une supersensibilisation du film.

Pour le photographe désirant prendre des petits animaux, la meilleure méthode est celle qui consiste à supersensibiliser le film au moyen de soufre dioxyde. Ce système a l'avantage d'être simple et peu coûteux. La pellicule dont le degré d'exposition est en général de 10 à 20 fois inférieur à celui d'une exposition normale (il est recommandé de procéder à des essais préliminaires) est placée dans la spirale d'une cuve de développement. Cette spirale est ensuite enfermée dans une boîte où on aura placé un récipient en verre renfermant le mélange suivant :

30 cm. 10% sulfite de soude

30 cm. 10% acide acétique

On laissera reposer la boîte, bien fermée, pendant 24 heures environ. Le soufre dioxyde produit par ce mélange provoquera l'augmentation désirée de la sensibilité du film. Après les 24 heures, le film pourra être normalement développé.

Les négatifs de photos prises au soleil ou au moyen d'un éclairage artificiel sont, en général, normaux. Si l'on opère à l'ombre, les négatifs seront presque toujours un peu faibles. La granulation et la sensibilité des couleurs subissent par l'usage de ce procédé que des modifications sans importance.

Charles-E. Mettler.

Photo 1. Léopard des murailles.

Prise avec soleil et ombres légères. Objectif 113 cm. Bonnette d'approche 1 1/2 dioptries. Diaphragme 22. $\frac{1}{200}$ de seconde. Il s'agit ici de s'approcher des reptiles sans dépasser la limite de leur rayon de fuite, c'est-à-dire jusqu'à environ 1 mètre. Pour obtenir un gros plan à pareille distance, il a été opéré avec une grande distance focale et avec une faible bonnette d'approche. Cependant le long tirage exigeait, pour éviter les inconvénients d'un mouvement de la caméra, un temps d'exposition réduit. La profondeur de champ étant très faible, il était nécessaire d'utiliser un tout petit diaphragme. L'augmentation à dix fois de la sensibilité du film par supersensibilisation a permis la réussite de cette photo.

Photo 2. Libellule.

Prise de vue par soleil légèrement voilé. Objectif 113 cm. Bonnette d'approche 3 dioptries. Diaphragme 16. $\frac{1}{200}$ de seconde. Les conditions techniques de la prise de vue étaient ici les mêmes que pour la photo 1. Pour pouvoir utiliser en plein le format de la pellicule, il a été fait usage d'une bonnette d'approche plus forte. Distance du sujet environ 70 cm.

Photo 3. Fourmi rouge au combat.

Prise au soleil. Objectif 5 cm. avec tube de 6 cm. Diaphragme 11. $\frac{1}{100}$ de seconde. Étant donné leur petitesse et leur agilité, les fourmis sont extrêmement difficiles à photographier. Sans renforcement de la sensibilité du film, il eût été impossible de prendre une telle photo.

Photo 4. Guêpe.

Prise de vue à la lumière artificielle. Objectif 5 cm. avec tube de 7 cm. Diaphragme 16. 1 seconde. La guêpe photographiée se trouve sous l'influence d'un léger narcotique à base d'éther. Comme lumière, il a été utilisé une lampe opaline de 100 watt avec un miroir pour éclaircir. Malgré l'éclairage relativement faible (une lampe plus forte aurait par trop échauffé l'insecte) et la courte durée de la narcose — 30 à 60 secondes — le temps d'exposition se trouvait fort limité malgré l'emploi du plus petit diaphragme.

Photo 5. La tête de l'éphippigère.

(Sauterelle jaune-verte, sans ailes). Prise de vue à la lumière artificielle. Objectif 5 cm. Tirage quintuplé. Diaphragme 16. 6 secondes. Pour que la tête relativement petite puisse utiliser en plein le format de la pellicule, il a été fait usage d'un tirage de 25 cm. de long. Ici aussi et malgré l'emploi du plus petit diaphragme, le temps d'exposition devait être limité à l'extrême, ceci peut tenir compte du danger d'un tremblement éventuel de l'insecte ou de la caméra et du risque de voir l'animal sécher et se ratatiner par la chaleur de la lampe. En opérant avec un temps d'exposition normal de 60 secondes, il eût été presque impossible d'obtenir une image nette.

Photo 6. Grenouille.

Prise sous pluie légère. Télé-objectif 113 cm., distance env. 2 m., diaphragme 11. $\frac{1}{100}$ seconde.

N. B. Toutes ces photos ont été prises avec un appareil Reflex 24 36 mm. muni d'un seul objectif.





Dreyer:
Jungfrau von Orleans



DREYER UND FLEMING VERFILMEN DIE JUNGFAU VON ORLEANS

Man kann wohl sagen, daß ganz Europa seinen Beitrag zu einer Verfilmung der Jungfrau von Orleans leistete, Amerika, das sich nicht auf die Stufe des *salten* Europa stellen wollte, begnügte sich daher nicht mehr mit dem Film *Joan the Woman* von Cecil B. De Mille, der 1917 mit Geraldine Farrar gedreht worden war. Jetzt war der Moment gekommen, um mit der riesenhaften und kostspieligen Aufmachung der heutigen amerikanischen Filmproduktion diesen letzten Film *Joan of Arc in Technicolor* zu drehen. Der erste Film über Johanna wurde 1913 von Nino Oxilia in Italien gedreht, mit Maria Jacobini als Hauptdarstellerin. Dann kam jener Film des Regisseurs De Mille, welchem 1927 Carl Th. Dreyer mit *La Passion de Jeanne d'Arc* folgte. Fast zu gleicher Zeit wie der Däne, drehte der Franzose Marco de Gastyne einen Film über dasselbe Thema. Im Jahre 1935 entstand dann der Film von Gustav Ucicki, dem österreichischen Regisseur, *Das Mädchen Johanna*, wobei die deutsche Schauspielerin Angela Sallöker Trägerin der Titelrolle war. Aber die Möglichkeiten, die der Film bietet, wie z. B. die bildliche Darstellung abstrakter Dinge, die Ungebundenheit an den Raum dienen nicht zur künstlerischen Gestaltung, sondern wurden den Regisseuren — mit der Ausnahme von Dreyer — zum Verhängnis. Keine dieser *Johanna*-Darstellungen überlebte ihre Zeit. Sie alle ließen sich zu sehr von der rein äußerlichen Persönlichkeit der Johanna und ihrer Umgebung, von den Kostümen, den Massenszenen, Rüstungen, Pferden und all dem prunkvollen, oberflächlichen Drum und Dran beeinflussen, wie das auch wieder in diesem letzten amerikanischen Film der Fall ist. Aber abgesehen von diesen anderen Filmen, wollen wir versuchen, die Werke der beiden Regisseure zu beurteilen, die Gegenstand unserer Diskussion sind; nämlich den Film von Dreyer als Kunstwerk und die neueste Version von Victor Fleming, die in dem eigenartigen Milieu von Hollywood entstand.

Im Gegensatz zu Fleming verzichtete Dreyer absichtlich auf eine Darstellung der geschichtlichen Handlung mit allen Einzelheiten, sondern kürzte das Thema zu Gunsten der Verinnerlichung, der Analyse und der psychologischen Grundlage ab, und konzentrierte sich auf das Wesentliche, wobei er es auch vernahm, die Persönlichkeiten der Johanna durch ihre vollständige Lebensgeschichte zu beeinträchtigen. Der dänische Regisseur läßt seine Darsteller so beleuchten, — übrigens ein Werk des berühmten Operateurs Rudolph Maté — daß sich auf den Gesichtern jede Empfindung, jede leiseste Regung deutlich abzeichnete. Fleming hingegen fürchtete einen Mißerfolg beim Publikum und arbeitete mit einer grandiosen Aufmachung in leuchtenden Farben, was ihm einen sicheren Erfolg beim Durchschnittspublikum gewährleistete. Dreyer verwendete die Möglichkeiten der filmischen Analyse für die Persönlichkeit seiner Johanna. Linien, Flächen und Körper sind genau aufeinander abgestuft und geben jedem Bild seinen Rahmen, sein geometrisches Gleichgewicht, in einer eigenen, persönlichen Vollkommenheit. Die Szenenbilder von Hermann Warm boten dem Regisseur die Möglichkeit, das beschreibende Moment der Darstellung mit absoluter Ausdrucksreinheit wiederzugeben. Warm geht von einer expressionistischen Anschauung aus, mit welcher er deutlich die vermutlichen Zusammenhänge zum Expressionismus der Malerei erläutert und veranschaulicht, um eine Art von Szenenbildern zu schaffen, die man — im übertragenen Sinne — konstruktiv nennen könnte und sicher nicht zu Unrecht mit der Malerei von Dödsburg und Mondrian vergleicht.

Was die schauspielerische Leistung anbelangt, machte Dreyer aus der wunderbaren Renée Falconetti eine Johanna mit mystischer Inspiration bei einer strengen Stilisierung des Körpers und des Gesichtes. Ihr Vortrag ist erfüllt von einem leidenschaftlichen Naturalismus und zugleich von einer Lyrik der mittelalterlichen Mystik. Diese Johanna ist nicht nur ein unwissendes Bauernmädchen, das vom Feuer der *Wahrheit* verzehrt wird, sie ist die Verkörperung der ganzen damaligen Menschheit, die erschüttert und gedemütigt für eine zweite Erlösung kämpft. — Die Johanna der Bergman stellt nichts anderes dar als Ingrid Bergman selbst, die zweifellos eine große Schauspielerin ist, der es aber trotz ihrer darstellerischen Routine nicht gelang, ein Antlitz zu zeigen, das nicht mehr dasjenige der Jungfrau war. Die Darstellung der Bergman ließ uns den Geist und den Mut dieser Heiligen viel zu wenig spüren. Ihre Johanna ist grazios, überlegen, gut gekleidet, aber dennoch nicht ganz überzeugend. Sie spricht sehr gewählt und ist schließlich eine Frau unserer Zeit. Für all jene aber, die an die wahre Kunst glauben, ist es sehr schmerzhaft, daß das vollständige Negativ des Filmes von Dreyer mitsamt jenen Partien, die von der französischen kirchlichen Obrigkeit verboten worden waren, im Jahre 1937 durch eine Feuersbrunst vollständig zerstört wurde.

Franco Cechi

FILM

THE MAID OF ORLEANS AS FILMED BY DREYER AND FLEMING

It may well be said that the whole of Europe has had its share in filming the story of the Maid of Orleans. Not wishing to be outdone by "old" Europe, America was therefore no longer satisfied with the film "Joan the Woman" made by Cecil B. de Mille in 1917 with Geraldine Farrar. The moment had come to make this latest version of "Joan of Arc" in glorious technicolor with all the stupendous and costly staging of present-day American film production. The first film about Joan of Arc was made in Italy in 1913 by Nino Oxilia with Maria Jacobini in the name part. Then came De Mille's film, followed in 1927, by Carl Th. Dreyer's "La Passion de Jeanne d'Arc". Almost at the same time as the Dane the Frenchman Marco de Gastyne made another film on the same subject. In the year 1935 the film "Das Mädchen Johanna" was made by Gustav Ucicki, the Austrian director, in which the German actress Angela Salloker took the title role. But the possibilities offered by the cinema as, for example, the visual representation of abstract things and the freedom from restrictions of space, did not help the artistic creation in any way but were more of a hindrance to the directors, with the exception of Dreyer. None of these representations of "Joan" has survived. They all allowed themselves to be influenced far too much by the purely external personality of Joan and the people around her, by the costumes, the crowd scenes, the trappings of war, the horses and all the superficial pomp and circumstance which is also the case in this latest American film.

But without considering these other films, we want to try and compare the works of the two directors we are now discussing: namely Dreyer's film as a work of art and the latest Hollywood version by Victor Fleming.

As opposed to Fleming, Dreyer intentionally avoided a detailed historical treatment of the theme but shortened it in favour of sincerity, analysis and psychological truth. He concentrated on the essential, and in this way he avoided prejudicing Joan's personality by a portrayal of her whole life story. The Danish director uses light in such a way — the work in fact of the famous cameraman Rudolph Maté — that the faces of his actors show every feeling, reflect the slightest flicker of emotion. Fleming on the other hand is afraid of a box-office failure and works with grandiose settings in brilliant colours, which guarantees him a sure success with the general public. Dreyer makes use of the analytical possibilities afforded by the film as a medium, in order to portray Joan's personality: lines, surfaces and bodies all blend together in such a way as to give each picture its frame, its geometrical balance and an individual perfection of its own. Hermann Warm's sequences make it possible for the director to reproduce the descriptive moments in the film with absolute purity of expression. Warm sets out with an expressionist conception with which he clearly explains and illustrates the presumed relation to expressionism in painting, and creates a kind of sequence which might, in a figurative sense, be called constructive and could be compared — quite rightly too — with the painting of a Doesburg or a Mondrian. As far as the acting is concerned, Dreyer made of the wonderful Renée Falconetti a mystically inspired Joan with a strict stylisation of face and body. The dialogue is spoken with a passionate realism but is at the same time full of the mystic lyricism of the Middle Ages. This Joan is not only a poor ignorant peasant girl consumed with the fire of truth, she is the embodiment of the whole of the humanity of that time which, shattered and humiliated, is struggling for a second salvation.

Bergmann's Joan represents nothing more nor less than Ingrid Bergmann herself, undoubtedly a very great actress but one who, in spite of her dramatic routine, did not succeed in being a little more like the Maid herself. Bergmann's performance does not make us feel strongly enough the spirit and courage of this saint. Her Joan is graceful, well conceived and well-clothed, but still not quite convincing. She speaks in a rather refined way and is, when all is said and done, a woman of our time.

It is very sad for all lovers of true art that the whole of Dreyer's film, including those parts banned by the French ecclesiastical authorities, was completely destroyed in an outbreak of fire in 1937.

Franco Cochi.



Fleming: →
Jungfrau von Orleans

PARISER BILDERBUCH

Brassai ist in Paris verliebt. Das ist der erste Eindruck, den man erhält, wenn man durch die Seiten seines neuen Photobilderbuches, «Camera in Paris» (Focal Press, London und New York) blättert. Der zweite Eindruck ist: Hier ist ein Mensch, der alles selbst gesehen hat und der die Stadt in Bildern wiedergibt, so wie er sie sah.

Ja, ein Mensch, der es selbst gesehen hat. Brassai ist ein Beobachter. Und er lehrt uns, wie man beobachtet. Er braucht keine andere Beschreibung. Denn ein Photograph, der kein Beobachter ist, hat wie sein Apparat, nur die Persönlichkeit einer Registriermaschine. Und ein Künstler, der kein Beobachter ist, bleibt nach wie vor nur ein Traumer.

Brassai beobachtet. Er nimmt die Denkmäler an der Place de la Concorde oder bei Tuileries mit demselben wachsamem aber unkritischen Auge wahr, wie den von einem Ende zum anderen beleuchteten Champs-Élysées oder die ziemlich verwahrlosten Mietshäuser der ärmeren Vorstädte. Ja, unkritisch; denn es steht ihm nicht zu, das was er sieht, zu verurteilen. Er hat nur zuzuschauen. Und er sieht die glänzenden Abendgesellschaften und eleganten Restaurants, aber auch die Sonderlinge in den Schenken von Montmartre, dicht mit Juwelen (manchmal echt, manchmal Imitation) behangen.

Brassais Lieblingsthema aber ist die Nacht. Sein erstes Bild war eine Nachtaufnahme und sein erstes Buch «Paris de Nuit», welches kaum drei Jahre später herauskam.

«Camera in Paris» ist auch voll von seinen nächtlichen Eindrücken. So zeigt er uns wie sich die lange Laternenreihe in der Rue de Rivoli in der Ferne verliert, wie er einmal — eine Nacht als er dort war — die nebligen Lichter über der Neuf-Brücke sah, oder er fotografiert einfach eine einsame Droschke in Montparnasse.

«Camera in Paris» hat auch einen gewissen Humor. Das ist nicht etwas ganz Zufälliges, denn Brassais eigener Humor steckt dahinter. Manchmal ist es komisch: die dicke Frau und die Schaufensterpuppen des Damenwäschegeschäftes. Manchmal ist es Humor anderer Art, wie der träumende Bettler unter einem riesigen Salatplakat. Aber es ist nie gezwungen. Brassai schafft die Situationen nicht, er schaut nur zu und fotografiert.

Dabei ist seine photographische Ausrüstung ziemlich einfach — bescheidener als viele Amateure es haben. Seine erste Kamera war ein 6 × 9-cm.-Voigtländer-Bergheil-Plattenapparat. Viele der Bilder in «Camera in Paris» wurden damit gemacht. Sonst hat er noch eine Rollei-flex, und viel Geduld. Das ist so ungefähr alles — außer seiner Leidenschaft nach Paris.

L. A. Mannheim.

PARIS PICTURE-BOOK

Brassai loves Paris. That is the first impression one gets when looking through his new book of photographs "Camera in Paris" (Focal Press, London & New York). Our second impression: here is a man who has seen it himself, who has translated the city into pictures. A man who has seen it himself. Brassai is an observer. And he teaches us how to observe, how he has done it himself. He needs no other description. A photographer who is no observer is merely a recording machine. And an artist who is no observer is just a dreamer. So Brassai observes. He sees the statues in the Place de la Concorde or at the Tuileries with the same keen yet uncritical eye as the illuminated Champs-Élysées or the rather derelict suburban apartment houses. Yes, uncritical, for he has no business to criticise, only to observe. And he looks in at the fashionable dinner parties, but also at the quite different characters in the public houses in Montmartre, heavily decorated with Jewellery (sometimes real, sometimes paste).

But Brassai's real favourite are pictures by night. His first photograph was a night exposure, and his first book which appeared less than three years later, was "Paris de Nuit". "Camera in Paris" is full of his nocturnal impressions, too. He shows us the long row of lanterns of the Rue de Rivoli vanishing in the distance, the misty lights across Pont Neuf, or a solitary hansom cab in Montparnasse.

"Camera in Paris" has humour, too. Not entirely unwitting humour, for it is Brassai's own sense of humour. Sometimes it is funny, like the fat lady surveying shop window dummies showing off fashionable underwear. Sometimes it is a little more grim, like the tramp sleeping his uneasy sleep underneath a poster which advertises a gigantic salad. But he is always natural. He does not create the situations, he was just there at the right time to see and photograph them.

All this he does with comparatively simple equipment — simpler than that of many an amateur. His first camera was a Voigtländer Bergheil which he still uses. Many of the pictures in "Camera in Paris" were made with it. In addition he has a Rollei-flex, and a lot of patience. That is about all — except for his love of Paris.

L. A. Mannheim.



IMAGES PARISIENNES

Brassai ist amoureux de Paris. C'est là la première impression que l'on ressent en feuilletant son nouvel album de photographies « Camera in Paris », édité par la « Focal Press » à Londres et New-York. Notre seconde impression: Voilà un homme qui a tout vu lui-même et qui donne de la ville des images tels qu'il les a vécus.

Oui, tout vu lui-même. Brassai est un observateur. Il nous apprend l'art d'observer et nous montre comment il a procédé. Il peut se dispenser d'autres explications. En effet, un photographe qui ne possède pas le don de l'observation n'aura, comme son appareil, d'autre personnalité que celle d'une machine enregistreuse et un artiste privé d'une telle qualité restera toujours un stérile rêveur.

Brassai, lui, observe. Les monuments de la place de la Concorde ou des Tuileries, il les saisit avec la même vision attentive mais objective que l'avenue illuminée des Champs-Élysées ou les casernes locatives dégradées des faubourgs miséreux de la banlieue. Oui, vision objective, car il ne lui appartient pas de juger ou de condamner ce qu'il voit. Son unique rôle, c'est d'observer et si son œil perçoit les brillantes sociétés mondaines et les élégants restaurants, il saisit aussi les originaux et les excentriques dans les cabarets de Montmartre couverts de bijoux, parfois véritables, parfois imitation.

Ce qui attire avant tout Brassai, c'est la nuit. Sa première photo était une vue prise de nuit et son premier album, paru près de trois ans plus tard, portait le titre: « Paris de nuit. » « Camera in Paris » regorge aussi de ses impressions nocturnes. Ici, il nous montre comment la longue lignée de lanternes de la rue de Rivoli va se perdre dans l'infini, comment, une certaine nuit, il a aperçu les lumières nébuleuses du Pont-Neuf ou alors, il retient sur sa pellicule un fiacre de Montparnasse perdu dans la nuit.

« Camera in Paris » ne manque pas d'un certain humour. Ceci n'est pas le jeu du hasard, mais le reflet de l'esprit plaisant de Brassai. Parfois, c'est comique: la grosse femme, type « rombière » à côté de la poupée mannequin de l'étalage de lingerie fine pour dames. Parfois aussi son humour prend une autre tournure, tel ce mendiant rêveur sous une affiche représentant une belle et grosse salade. Tout ceci n'est pas le résultat d'une construction spéculative, non, Brassai ne crée jamais la situation; il observe et photographie.

Son équipement photographique? Très simple et plus modeste que celui de nombreux amateurs. Sa première caméra était un appareil à plaques 6 fois 9 cm, Voigtlander Bergheil. Beaucoup de photographies de son album « Camera in Paris » sortirent de cet appareil. A côté de cet instrument de travail, il possède encore une Rolleiflex et beaucoup de patience. Et c'est à peu près tout — en dehors de sa passion pour Paris.

L.-A. Mannheim.



ZUR ERÖFFNUNG DES EASTMAN-MUSEUMS IN ROCHESTER

In Rochester, New York, der Heimat der Eastman-Kodak-Werke wurde kürzlich ein Museum eröffnet, das nicht nur dem Andenken des Gründers, George Eastman, dienen soll, sondern das als internationales Forschungsinstitut der Geschichte und Technik der Photographie gewidmet ist.

Die 37 Räume der in ein Museum verwandelten Eastman-Villa zeigen die gesamte Entwicklung der Photographie, beginnend mit einer Camera obscura des 18. Jahrhunderts, die die Geschehnisse draußen, auf den Tisch im Hause reproduziert. Es folgt eine Original-Kamera von Daguerre aus dem Jahre 1839 und alle Arten von Apparaten bis zu den neuesten elektro-mikrographischen Kameras; seltsame Modelle alter Detektiv-Kameras, die in Krawatten oder im Griff eines Spazierstockes verborgen wurden; das älteste Modell einer Miniatürkamera von 1860 bis zur modernsten Leica mit allen Objektiven. Viele der ausgestellten Apparaturen sind motorisiert und bewegen sich auf einen Druck des Hebels. So sieht man Muybridges Bewegungsstudien von Menschen und Tieren, eine Vorahnung der Kinematographie in den 80er Jahren. Die Vielseitigkeit der Photographie in Kunst, Wissen-

schaft und Industrie, ihre Verwendung für Textilien und Keramik werden gezeigt und Beispiele von Miniaturen bis zu wandfüllenden Vergrößerungen.

Wechselnde Ausstellungen werden spezielle Epochen oder Techniken aus den Archiven des Eastman-Hauses dem Besucher und Forscher nahebringen.

Zur Feier der Eröffnung dieses ersten internationalen Museums für Photographie hat das Museum of Modern Art in New York eine Schau aus der berühmten Cromer-Sammlung des Eastman-Hauses zusammengestellt, die die ersten 30 Jahre der Photographie in Frankreich umfaßt und überraschend in ihrer Vielseitigkeit ist.

Dank der Begeisterung Napoleons III. kam die Photographie schnell zu höchster Bedeutung. Adolphe-Eugène Disderi (1819-90) war der erste Photograph, der in Paris ein Porträt-Studio eröffnete und die «Carte de Visites» lancierte, kleine Porträts, die die Besucher statt Karten abgaben. Er hatte sein Verfahren, mit dem er 8-12 Posen auf einer Platte festhalten konnte, im Jahre 1854 patentieren lassen. Sein Studio hatte einen solchen Zulauf, daß er täglich um 2000

Aufnahmen produzierte. Die ganze elegante Welt zählte zu seinen Kunden.

Neben solcher Massenproduktion ist das Bildnis Corots an der Staffelei, das Desavary-Dutilleux in den 60er Jahren im Freien aufnahm, von erfrischender Natürlichkeit und Ausdruckskraft.

Ganz im Stile französischer Bildniskunst des 19. Jahrhunderts ist Nadars Porträt von George Sand, das in der *Galerie Contemporaine* 1877 in photomechanischer Reproduktion erschien. Das Reproduktionsverfahren von Walter B. Woodbury ermöglichte eine vor-

treffliche Wiedergabe aller Zwischentöne, wurde aber allerdings nur für Luxusausgaben verwendet.

Absichtliche Verzerrungen, die uns heute als surrealistische oder expressionistische Interpretationen erscheinen, tauchen bereits in der Frühzeit der Photographie auf, in den karikaturistischen Selbstporträts, die Ducos du Hauron 1868 im Zerrspiegel machte.

Diese kleine Auswahl der frühen französischen Photographie ist nur ein winziger Ausschnitt der Schätze, die das Eastman-Haus in seinen Archiven verwahrt.

Dr. Fritz Neugäß.



Photo Du Hauron, Ducos: Selbstporträt (Verzerrung), ca. 1868 / Portrait de l'artiste par lui-même (déformation), env. 1868
Self Portrait (distortion), ca. 1868

ON THE OPENING OF THE EASTMAN MUSEUM IN ROCHESTER

In Rochester, New York, the home of the Eastman Kodak Company, a museum was recently opened which is not only intended to honour the memory of the founder George Eastman, but which has been dedicated as an international institute for research into the history and technique of photography.

The 37 rooms of Eastman Villa transformed into a museum show the whole development of photography, beginning with a Camera Obscura of the 18th century which reproduces on a table inside the house the events taking place outside. There is also one of the original Daguerre cameras of the year 1839 and every imaginable kind of model down to the very latest electro-micrographic cameras of today; there are curious models of old detective cameras which were hidden in ties or in the handles walking sticks; the oldest model of a miniature camera of 1860 to the most modern Leica complete with all its lenses. Many of the exhibits work by clockwork and are set in motion simply by pressing down on a lever. In this way we can see Muybridge's movement studies of men and animals, a foretaste of cinematography in the 20's. The many-sidedness of photography in art, science and industry, its use in textiles and ceramics are all shown, together with examples ranging from miniature photographs up to enlargements covering whole walls.

Special exhibitions both for the casual visitor and the research worker will illustrate particular periods or techniques, using material from the archives of Eastman House.

To celebrate the opening of this first international museum of photography, the Museum of Modern Art in New York has organized an exhibition of the famous Crömer Collection from Eastman House,

covering the first thirty years of photography in France and which is startling in its infinite variety.

Thanks to the enthusiasm of Napoleon III photography quickly became of the greatest importance. Adolphe-Eugène-Disderi (1819 to 1890) was the first photographer to open a portrait studio in Paris and he started the fashion for the "carte de visite", small portraits which the visitor left instead of the usual cards. In the year 1854, he patented his process by which he could obtain 8 to 12 pictures on one plate. His studio was so popular that he produced some 2000 photographs every day. The whole of the fashionable world was to be numbered among his clients.

Compared with such mass production the portrait of Corot at his easel taken in the open air by Desavary-Dutilleux in the 60's is of a refreshing naturalness and shows great strength of expression.

Nadar's portrait of George Sand which appeared in the "Galerie Contemporaine" in 1877 in a photomechanical reproduction is completely in the style of French portraiture of the 18th century. Walter B. Woodbury's method of reproduction made possible a very faithful rendering of all intermediate tones but was of course only used for luxury editions.

Intentional distortions which appear to-day as surrealist or expressionist interpretations already existed in the early days of photography in the caricature-like self-portraits taken in the distorting mirror by Ducos du Hauron in 1868.

This small selection of early French photography is only a minute part of the treasures stored in the archives of Eastman House.

Dr. Fritz Neugäß.

INAUGURATION DU MUSÉE EASTMAN A ROCHESTER

A Rochester, New-York, où fut fondée la Maison Eastman Kodak, un musée fut récemment inauguré — musée qui doit non seulement servir à honorer la mémoire de son fondateur George Eastman, mais qui a été consacré institut international de recherches dans le domaine de l'histoire de la photographie et de sa technique.

Les 37 salles de cette villa Eastman transformée en musée mettent en valeur, dans une sorte de rétrospective, toute l'évolution de la photographie, en commençant par une « camera obscura » du 18^e siècle qui reproduit sur une table placée dans la maison les événements qui se passent au dehors. On voit ensuite un appareil original de Daguerre de l'année 1839 et d'autres encore jusqu'aux derniers modèles électromicrographiques; de curieux modèles servant autrefois aux détectives et qu'on cachait dans des cravates ou dans le pommeau d'une canne; le modèle de petit format le plus ancien datant de 1860 jusqu'au Leica le plus moderne avec tous ses objectifs. Plusieurs des objets exposés sont munis de moteurs et la simple pression sur un levier suffit à les mettre en mouvement. On peut voir par exemple les travaux effectués par Muybridge pour enregistrer les mouvements de l'homme et des animaux — travaux qui sont les avant-coureurs de la cinématographie des années 80 à 90 du siècle dernier. Toute la variété immense de la photographie appliquée à l'art, aux sciences et à l'industrie, son emploi dans les textiles et la céramique est mise en évidence, ainsi que des photos allant du plus petit format aux agrandissements qui couvrent tout un mur.

D'autres expositions, celles-ci changeantes, feront revivre aux yeux du visiteur et du chercheur scientifique des époques ou des techniques spéciales tirées des archives de la villa Eastman.

Pour marquer davantage l'importance de l'événement, le « Museum of Modern Art » à New-York, lors de l'inauguration de ce premier musée international de la photographie, a présenté la fameuse collection de Cromer appartenant à la Maison Eastman et réunissant les trente premières années de la photographie en France — collection remarquable par son extrême variété.

Grâce à l'enthousiasme de Napoléon III, la photographie a rapidement pris une très grande importance. Ce fut Adolphe-Eugène Disdéri (1819 — 1890) qui, le premier, parmi les photographes inaugura à Paris un salon du portrait et lança la « carte de visite », sous forme de petits portraits que le visiteur présente en lieu et en place de la carte usuelle. En 1854, il fit breveter un procédé qui lui permettait de prendre de 8 à 12 photos sur la même plaque. Son atelier connut une affluente telle qu'il réussit à prendre environ 2000 photos par jour. On comptait dans sa clientèle toute la société élégante de l'époque.

A côté d'une telle production en série, le portrait de Corot à son chevalet pris en plein air par Desavary-Dutilleul vers 1860 respire une délicieuse fraîcheur jointe à une grande force d'expression.

Le portrait de George Sand par Nadar, qui parut dans la « Galerie Contemporaine » 1877 en reproduction photomécanique est tout à fait dans le style de l'art français du portrait du 18^e siècle. Ce procédé de reproduction de Walter-B. Woodbury a permis une impression remarquable de tous les tons intermédiaires, mais naturellement ne fut utilisé que dans des éditions de luxe.

Des déformations voulues, qui nous sont présentées aujourd'hui comme des interprétations surréalistes ou expressionnistes furent connues et appliquées aux premiers jours déjà de la photographie, notamment dans les auto-portraits caricaturaux faits par Ducos du Hauron, en 1868, à l'aide d'un miroir déformant.

Ce petit aperçu sur les débuts de la photographie française n'est évidemment qu'une partie infime des trésors détenus dans ses archives par la Maison Eastman.

Dr Fritz Neugass.



Photo Desavary-Dutilleul: Portrait of Jean-Baptiste Camille Corot



Photo Nadar: Portrait of George Sand

BOOK REVIEW

The photographic work of the Union of South Africa is for the most part unknown to us, therefore the publication *South African Photograms of the Year 1950* by the photographer, publisher, and publicity man, A. D. Bensusan (F.R.P.S., F.R.S.A., A.P.S.A.) of Johannesburg, is very welcome. This publication not only makes us acquainted with the very active photographic endeavours of the approximately 20 (!) South African photo-clubs, but also in a pictorially aesthetic way it opens up for us a part of the world which doesn't get much publicity, but which nevertheless will interest us and attract us. The well illustrated publication, which shows "typically British" photography, leaves us wishing that we might get just such photographs as portray the picturesque world of South Africa through the eye of "Suid-Afrikaanse Fotografie". That there is no lack of interesting subject matter is proven by the accompanying illustrations, which, however, we imagine could be more realistic documentaries.

"Photograms of the Year, 1950: The Annual Review of the World's Photographic Art." Published by Hiffe & Sons Ltd., London.

Once again "Photograms of the Year" (the 1950 edition is the fifty-fifth to be issued) presents a selection of the world's photographic art, the plates containing seventy-nine reproductions of outstanding recently exhibited pictures which were specially selected out of thousands of entries. These cover a wide variety of subjects and there is something to interest every user of a camera.

The seventy-nine photographs selected for inclusion in this review are not only the work of English photographers but include pictures from Australia, Belgium, Brazil, Canada, China, Denmark, Finland, Germany, Holland, Hungary, New Zealand, Norway, South Africa, Spain, Sweden and the United States of America.

There is an introduction by Charles Wormald, F.I.B.P., F.R.P.S., President of the Institute of British Photographers; with a review of photography in Great Britain and "Photography all over the World"; and notes on the year's work with commentaries on the pictures reproduced in the volume by Bertram Sinkinson, F.R.P.S., F.I.B.P., F.R.S.A., to round off this well-produced record of photographic achievement.

Dick Boer: *The Complete Amateur Photographer*. Hiffe & Sons, Ltd., London.

This richly illustrated manual on photography, translated from Dutch into English (270 photographs, 38 diagrams), is in its setup and formation indeed one of the best manuals on photography. And even if it is actually intended for the amateur, the practically minded professional will benefit from it. The outlay of the total work and its descriptive clarity are striking; here is a methodical author who really knows how to correctly interpret practical perceptions.

It is also correct that he explains in Part I the "Principles of Photography" in something like a practical lecture; but the manner in which he so to speak aesthetically awakens in the second part those eager to learn and makes them "clairaudient", is most skilful. Part III is reserved for "Photographic Technique", and here he supplies an accurate outline of all that is worth knowing about the type of camera, film material, how to develop and copy as well as to enlarge, and even explains stereoscopic and coloured photography, in a manner which must be grasped. If in Part IV "The Photographer at Work" he should deal with more practical handwork, the amateur can only be grateful to him. The transformation of an enlarging camera to a repro-camera, the small illumination and background tricks for portraits and still

life; advice for the dark room, switch board, architectural photographs . . . all this is described in a way that the photographer derives direct profit from it. But that is not all, in the appendix he discloses in the form of tables a great deal about the sensitiveness of films, depth accuracy, additional lenses, colour transparency, solubility of chemicals, etc. In short, the whole book is one that enables you to apply your gained knowledge successfully in practice. *maeyss*

BUCHBESPRECHUNGEN

Uns ist das photographische Schaffen der Sudafricanischen Union größtenteils unbekannt; so ist die Publikation *South African Photograms of the Year 1950* des Photographen, Verlegers und Publizisten A. D. Bensusan (F.R.P.S., F.R.S.A., A.P.S.A., Johannesburg) sehr willkommen. Sie macht uns nicht nur mit den sehr aktiven photographischen Bestrebungen der rund 20 (!) sudafricanischen Photoklubs bekannt, sondern erschließt uns auch optisch-ästhetisch einen »Weltteil«, der publizistisch etwas abseitig gelegen ist, uns aber nicht-destoweniger interessiert und zu fesseln vermag. Die gut illustrierte Publikation, die typisch britische »Photographies« zeigt, läßt uns wünschen, daß uns gerade solche Photoheftchen zukommen mögen, die uns die pittoreske Welt Südafrikas durch das Auge der »Suid-Afrikaanse Fotografie« vermittelt; daß es an interessanten Themata nicht fehlt, beweisen die mitgegebenen Bildbeispiele, die wir uns allerdings in einer Beziehung dokumentarisch-realistischer vorstellen könnten. *maeyss*

Dick Boer: *The Complete Amateur Photographer*. Hiffe & Sons, Ltd., London.

Dieses aus dem Hollandischen ins Englische übertragene, reich illustrierte Photolehrbuch (270 Photographien, 38 Diagramme) ist nach Anlage und Gestaltung wohl eines der besten Lehrbücher der Photographie, und wenn es auch in erster Linie dem Amateur zugeordnet ist, so wird es auch der praktisch denkende Berufsmann nicht ohne Gewinn weglegen. Hervorgehoben seien der Aufbau des Ganzen und die Klarheit alles Beschriebenen; hier ist ein Methodiker am Werk, der praktische Erkenntnisse auch richtig zu vermitteln vermag.

Richtig ist auch, daß er im Teil I die „Prinzipien der Photographie“ in Form einer praktischen Lektion erklärt; geschickt aber auch, wie er im zweiten Teil den Lernbegierigen gewissermaßen ästhetisch weckt und »shellhörig« macht. Teil III ist der Technik der Photographie vorbehalten, und hier gibt er einen lückenlosen Abriss, der von der Kenntnis des Kamertyps über Filmmaterial, Entwickeln, Kopieren, Vergrößern bis zur stereoskopischen und der Farbphotographie alles Wissenswerte in einer Form darlegt, die begriffen werden muß. Wenn er im IV. Teil, der »Photograph am Werk«, möglicherweise noch mehr auf das Praktisch-Handwerkliche einzugehen vermag, dann wird ihm jeder Amateur nur dankbar sein können. Das Umwandeln eines Vergrößerungsapparates in ein Reprogerät; die kleinen Beleuchtungs- und Hintergrundtricks bei Porträts und Stilleben; Ratschläge für Dunkelkammer, Schaltbrett, Architekturaufnahmen . . . all das ist so erläutert, daß der Photographierende einen unmittelbaren Nutzen daraus zieht. Nicht genug damit, er gibt im Anhang in Form von Tabellen Mehreres mit über Filmpflichtigkeit, Tiefenschärfe, Zusatzlinsen, Farbtransparenz, Lösbarkeit von Chemikalien usw. Kurz, das ganze Buch ist so, daß man das Erworbene mit Erfolg in die Praxis umsetzen kann. *maeyss*



† C. J. BUCHER

VERLEGER DER «CAMERA»

Am 2. Februar 1950 schloß in seinem Heim in Luzern der Verleger, Herausgeber und Drucker der «Camera» für immer seine Augen. Nachdem schon 1941 ein Schlaganfall dieses wertvolle Leben gelähmt hatte, bedeutete das endgültige Erlöschen der Kräfte eine Erlösung.

C. J. Bucher hatte während der langen Zeit, die ihm zum Schaffen und Wirken vergönnt war, so unendlich viel angepackt und zu Ende gebracht, daß die letzten Jahre wie ein Ausrufen von einer allzu großen Anstrengung erschienen.

Die Nachrufe haben seine mannigfache Tätigkeit im Dienste seines Unternehmens, der Allgemeinheit und bedeutender Organisationen festgehalten. Uns liegt ob, seiner Förderung der Photographie zu gedenken.

Da er die heute älteste Wochenschrift der Schweiz herausgab, den «Illustrierten Familienfreund», der im 80. Jahrgang steht, war er von Anfang an mit dem Bildteil der Presse vertraut. Das Material, dessen die Redaktionen bedurften, um ihre Blätter lebendig zu gestalten, ging ihm oft durch die Hände. Von dieser Vertrautheit im Umgang mit Illustrationen bis zum Verständnis für die Eigenbedeutung der Photographie war es nur ein Schritt. C. J. Bucher photographierte selber und wandte sich später auch der Farbenphotographie zu, wobei er sich bei allem Geschick und Glück doch der Grenzen seines Könnens bewußt blieb. Gerade diese Einsicht befähigte ihn, für die Anliegen des Amateurs ein besonderes «Musikgehör» zu entwickeln. Als er vor 28 Jahren die «Camera» ins Leben rief, blieb ihm die Schulung und Förderung des Amateurs vornehmste Pflicht. C. J. Bucher unterstützte in folgerichtiger Fortsetzung seiner bisherigen Tätigkeit auch die erste internationale Photo-Ausstellung, die vor dem Kriege in Luzern stattfand. Der Samen, der damals ausgestreut wurde, ist nicht vom Winde verweht worden. Schon haben jene Pläne Wurzeln geschlagen, die auf Wiederholung und Erweiterung dieser Manifestation hindeuten.

Wie sehr C. J. Bucher mit der Photographie verbunden war, geht auch aus den unablässigen Bemühungen hervor, die darauf gerichtet waren, den Bildteil der von ihm verlegten Blätter zu verstärken.

Als die im Tiefdruckverfahren hergestellten Beilagen der Tageszeitungen noch eine große Seltenheit waren, ließ er den «Luzerner Neuesten Nachrichten» die «Luzerner Illustrierte» beilegen. Heute ist diese Tageszeitung illustrativ so reich ausgestattet, daß sie der Konkurrenz immer wieder als Vorbild dient.

Als die vielen Versicherungsblätter der Schweiz in der herkömmlichen Schablone festgefahren schienen, gründete er «Heim und Leben» und wandte sich damit an eine Bezugerschaft, die mit dem bisherigen Genre der Familienzeitschriften nichts anzufangen wußte. Auch hierin wirkte sich seine Neugründung — sie geschah mitten in der Krisenzeit — als Impuls für den ganzen Geschäftsweig aus.

So dürfen wir denn auch auf den Verstorbenen das Wort eines deutschen Philosophen und Idealisten anwenden, das Wort Herders in seinen «Ideen zur Geschichte der Philosophie»: «Wenn wir in der Zeit leben, so müssen wir mit der Zeit fortschreiten, oder die Zeit schleppt uns fort, glücklich ist der, der willig fortgeht».

Glücklich der Tote, dessen Lebenswerk die Nutzniesser daran erinnern, seiner mit Achtung und Verehrung zu gedenken!

MITTEILUNGEN

Studio für Bild und Klang in Düsseldorf

In der geistig beweglichen Sphäre der neuen Landeshauptstadt Düsseldorf wurde im Sommer 1949 das »Studio für Bild und Klang« der Bika-Film eröffnet. Vom Optischen und Akustischen her will es der Erneuerung des Filmes dienen. Es bildet in einem zweijährigen Kurse dementsprechend Kameraleute und Tonmeister sowie Bild- und Tonregisseure aus.

Die Bildklasse steht unter der Leitung des international bekannten Photographen, Kameramannes und Bildregisseurs Willy Zielke, dessen verbotener Film »Das Stahlrohr« und dessen Vorspann zum Olympia-Film zu den Meisterwerken der Kamerakunst gehören. Schlüsselpunkt aller Bildausbildung ist die Behandlung des Lichts, denn allein mit den durch das Licht erzeugten wechselnden Formen und Farben wird das Filmbild gestaltet. Der auch für unsere Zeitschrift tätige Dr. Arthur Gewehr, nach dessen Ideen und Plänen das Studio aufgebaut wurde, ergänzt den Bildunterricht durch eine Vorlesung über Formen- und Farblehre. Unter Zugrundelegung der Erkenntnisse von Goethe, Kandinsky und Holzel werden den Schülern die ewigen Gesetze, die das schöpferische Gestalten aller Völker und Zeiten beherrschen, nahegebracht. Die Vorlesung dürfte in ihrer Art einmalig sein und hat den Schülern in kürzester Zeit ein sicheres Rüstzeug für ihre zukünftige Arbeit gegeben.

Professor Dr. Ing. Trautwein, eine ebenfalls international bekannte Persönlichkeit, die Technik und Musikalität in idealer Weise verbindet, lehrt Tontechnik und Tongestaltung. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt der hochwertigen Magnetaufnahme und der synthetischen Geräuscherzeugung. Die synthetische Geräuscherzeugung wird deshalb besonders erwähnt werden, weil die bisher übliche Einblendung von natürlichen Geräuschen unorganisch wirkt und mit der Sprache und der Musik keine Einheit einzugehen vermag.

Die Naturwissenschaftlerin Frau Anneliese Gewehr-Erkelenz vermittelt in einem theoretisch-praktischen Kurs die notwendigen Grundlagen der Photo-Optik und Photo-Chemie. Denn der ideale Kameramann ist eine Persönlichkeit, bei dem Technik und Gestaltung gleich stark verwurzelt sind.

Ein neuer zweijähriger Kurs beginnt im Frühsommer 1950. Die genaue Anschrift dieser Unterrichtsstätte lautet: Bika-Film, Studio für Bild und Klang, Düsseldorf-Lierenfeld, Am Berneshau.

«Bericht aus Deutschland»

Leider ist es unterblieben, den Autor des Artikels »Bericht aus Deutschland«, Dr. Arthur Gewehr, in der Februarnummer zu erwähnen. Wir möchten ersuchen, davon Kenntnis zu nehmen.

BERICHTIGUNG

Irrtümlicherweise wurde bei der Besprechung des U. S.-Camera-Jahrbuches 1950 in Nr. 1 der »Camera« der Preis mit Dollars 6.50 angegeben, der aber für alle Auslandbestellungen Dollars 7.50 beträgt. Wir möchten die Leser der »Camera« bitten, dieses Versehen zu entschuldigen.

RECTIFICATION

In the review of the U. S. Camera Annual 1950 which appeared in the January issue of »Camera« the price of the above annual has by mistake been quoted as \$ 6.50 instead of \$ 7.50 which is the exact price for all orders from abroad. We apologize for this error.

RECTIFICATION

C'est par erreur que dans la discussion soulevée à l'annuaire de l'U. S. Camera dans le N° 1 de »Camera«, son prix fut désigné par 6.50 dollars; il est effectivement de 7.50 dollars pour toute commande venant de l'étranger. Nous prions nos lecteurs de bien vouloir excuser cette erreur.

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

NORTON ON TEES PHOTOGRAPHIC SOCIETY 6th INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

8.—15. April 1950

Einsendetermin: 11. März 1950

Adresse: Hon. Salon Secretary J. T. Marriott,
5, Grosvenor Road, Stockton-on-Tees, England

SYDNEY UNIVERSITY PHOTOGRAPHIC SOCIETY THIRD INTERNATIONAL EXHIBITION

1.—5. Mai 1950

Einsendetermin: 10. April 1950

Adresse: Sydney University Photographic Society,
c/o The Union, University of Sydney, Sydney,
N.S.W., Australia

2nd WASHINGTON, D.C., INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHIC ART, COUNCIL OF CAMERA CLUBS WASHINGTON, D.C.

2. April bis 7. Mai 1950

Einsendetermin: 15. März 1950

Adresse: Mrs. Lee Reiser, 3119, Second Street N.,
Arlington, Virginia, U.S.A.

THE THIRTIETH ANNUAL COMPETITION OF AMERICAN PHOTOGRAPHY 1950

Closing date: March 15th, 1950.

Address: American Photography, 607, Guardian Building,
St. Paul 1, Minnesota, U.S.A.

INTERNATIONAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY

Sponsors: Preston Scientific Society, Preston Camera Club

May 19th—June 3rd 1950

Closing date for entries: 28th April 1950

Address: Hon. Secretary C. A. Lewis, 71, Connaught Road, Preston, England.

3rd INTERNATIONAL SALON OF SPELEOLOGICAL PHOTOGRAPHIC ART, WASHINGTON, D.C.

April 1st, 1950

Closing date: March 20th, 1950

Send colour transparencies to: Mr. Burton Faust,
6255, Twenty-ninth Street, N.W., Washington 15,
D.C., U.S.A.

Send monochrome or toned and colour prints to:
Mr. Howard Watkins, c/o Fuller and d'Albert, 815,
Tenth Street, N.W., Washington, D.C., U.S.A.

TWELFTH INTERNATIONAL SALON OF NATURE PHOTOGRAPHY BUFFALO MUSEUM OF SCIENCE

May 16th until June 13th, 1950

Closing date: May 13th, 1950

Address: Hobbies, Buffalo Museum of Science,
Humboldt Park, Buffalo 11, New York, U.S.A.



RAPPRODT + BERN

Er kommt sich vor
wie ein Fotograf
mit unvergüteter
Optik. Lassen Sie
Ihre Optik durch
das Fachgeschäft
definieren.



Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift für
Haus, Wohnung und Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert,
bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung
und Belehrung, Freude und Unterhaltung

Jahrgang Fr. 29. — Einzelheft Fr. 2.20

Aus dem Inhalt des Februar-Heftes 1950

Ein Haus schafft ein Landschaftsbild
Die Bildermeierkommode: Trübung
des Herzens: Neue Kunstschlossereien
B. Folge, Schmiedesermer Schmuck
an und im Hause: Tradition: Die
Sandgrube: Die Schlingpflanze im
Wohnraum: Gedanken über Jugend
und Alter: Deine Maske verrät dich!
Faschingsbetrachtungen: eines Men-
schenkenntnis: Die ganze Welt in den
eigenen vier Wänden: Von der Freude
an alten Landkarten: Was Frauen
interessiert: Was Frauen wissen
müssen: Bau- und Wohnberatung:
Eine Einfamilienhausansiedlung in Bern.

Probehefte
gratis

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim

Verlag „Das ideale Heim“, Winterthur

Konradstrasse 13, Tel. (052) 2 27 33

Bezugsquellen im Auslande werden gerne vermittelt

ZU VERKAUFEN

Zu verkaufen wirkliche Occasion.
Vollständige

16-mm-Schmalfilm-Ausrüstung

bestehend aus Magasin Cine-Kodak
mit Anastigmat 1:2.5, 45 mm, Teleobjektiv
1:4.5, 152 mm (6x Vergrößerung),
einstellbar auch auf ganz kurze Dis-
tanz, Rot-, Gelb- und UV-Filter,
Sonnenblende, Cine-Fader, Leuchts-
tension-Lule (Wärme- und Mikroauf-
nahmen), Focus-Finder (Mattebe-
hebungen), Kodak-Vergrößerungs-
apparat für 8-11-Kopien der 16-mm-
Kimbilder, Ledertasche für Kamera
und Zusatzoptik und Filter, Pailard-
Projektor, 16 mm Stummfilm, 750 W,
mit Koffer, außer Standard-Optik
noch 65 mm Optik für größere Di-
stancen. Die gesamte Aufnahmege-
räte gebraucht, aber in gutem ge-
brauchsfertigen Zustande. Der Pailard-
Projektor ist wie neu (2. ge-
braucht). Die gesamte Optik ist un-
vergütet. Letzter Preis Fr. 2500.—.
Das gesamte Aufnahmegerät würde
auch ohne Projektor abgegeben. Preis
Fr. 1500.—. Offerten bitte unter
Chiffre 281 an die „Camera“, Luzern.

Wir besorgen

Negativ-Retuschen

Auftragen unter Chiffre OE A802 B
an Orell-Fuelli-Annoncen AG.,
Bern.

Photographen

Berücksichtigt bei Euren
Einkäufen stets unsere
Insertenten.

ZU KAUFEN GESUCHT

Gesucht

Objektiv Leitz Telyt

10 cm, Aufsetzbares Heimmwerk
„Heboor“ für Leica II,
Cyril Escher, 27, Av. Romine,
Lausanne.

Zu kaufen gesucht

Kleinkamera

wenn möglich Leica 1:2.5, evtl.
mit Zusatzgerät, Teleobjektiv,
Offerten unter Chiffre 289 an
die „Camera“, Luzern.

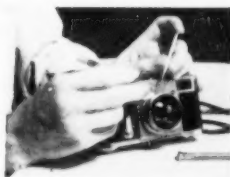
Gesucht

Leica IIIc

mit Summarit 1:1.5 (nicht Sum-
marit). Lieferung spätestens Mai.
1. Aufstecksucher zu Leica. Of-
fernten unter Chiffre 288 an die
„Camera“, Luzern.

Verkauf, Kauf, Tausch

rasch und zuverlässig durch eine
kleine Anzeige in der „Camera“.
Niedriger Insertionspreis für
Klein-Anzeigen. Empfehlen Sie
auch Ihren Bekannten die Auf-
gabe einer kleinen Anzeige in
der „Camera“.



Photographen, Reporter, Amateure

Ich besorge Ihnen fachmännisch, zu
günstigen Bedingungen und in kür-
zester Zeit sämtliche Reparaturen
an allen Photo- und Kinokameras
sowie alle Spezial- und Neuunter-
nehmungen.

**W. Hardi, Photomechanik
Verkheim (Aargau)**

Schweiz Tel. (034) 8 13 48



PRO CINÉ FILMLABOR, WÄDENSWIL

Tel. 95 69 02

Farbenfilmkopien 16 mm

Filmmittel alle Formate

Filmkopien alle Formate

Im Sinne einer vorsorglichen Maßnahme wird durch die
Schweizerische Verrechnungsstelle, Zürich, zum Kaufe
angeboten:

1 Schmalfilm-Aufnahmegerät, Marke Siemens, 16 mm

1 Projektions-Apparat, Marke Siemens, 16 mm

1 Diapositiv-Projektor, Marke Ihagee, 24-36 mm

Kaufbedingungen und Offertunterlagen können bei
der unterzeichneten Stelle einverlangt werden. Ver-
bindliche Offerten müssen bis zum 31. März 1950 ein-
gereicht werden. **Schweizerische Verrechnungsstelle,**
Abteilung für die Liquidation deutscher Vermögens-
werte, Postfach Zürich-Schulau.

Wir empfehlen Ihnen ...

Staeble-Objektive: Kat.-plast. 1:2,9-1:4,5, Brennweiten von 5-24 cm.
Lineoplast-Weitwinkel, Polyplastatz für 9-12.
Lieferbar in Compur-Verschlässen.

KD-Laborgeräte für alle Zwecke aus rostfreiem Stahl.

REINHEL-Vergrößerungsapparate mit 4 Objektiven auf Drehscheibe, mit Kondensor oder Kaltlicht 10-15, 13-18, 18-24 cm.

Müllersohn Kopiermaschinen PHOTOMETER, LABORANT, und für höchste Ansprüche die SENATOR, automatisch mit Motor.

TRANSMAX-Objektivvergütung. Doppelvergütung mit höchster Reflexfreiheit.

ALFLEX und SILFLEX Neuverspiegelung von Sucher und Reflexkamera-Spiegeln.

Thayer & Chandler Luftspritzpistolen.

May & Baker Chemikalien AMFEX Schnellfixierung, Feinkorn-, Kontrast- und Tankentwickler, PROMICROL Ultrafeinkornentwickler für Dosenentwicklung.

HYPOLIM für die Raschwässerung.
USW.

Dunkelkammergeräte und Aufnahmezubehöre aller Art.

O. BURNAND, LAUSANNE

13, AV. DE MORGES

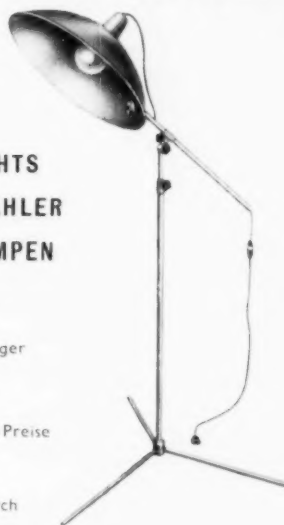
PREISABSCHLAG auf:

SPOTLIGHTS WEICHSTRAHLER STUDIOLAMPEN

Sofort ab Lager

Stark reduzierte Preise

Offerten durch



Aktiengesellschaft AKSA Zürich

Rennweg 35

Tel. (051) 23 44 27



Der Film für Sie

Erhältlich im Fachgeschäft

Une revue photographique internationale qui, malgré tout, garde son cachet américain, c'est le

PSA JOURNAL

Cette publication officielle de la « Société Photographique Américaine » paraît mensuellement et est distribuée dans tous les pays. Pour \$ 5. (valeur des Etats-Unis), vous achetez le « PSA-Journal » pour une année et de même vous êtes membre de la PSA (Société Photographique Américaine). Autrement dit : vous obtenez pour \$ 5.— un magazine photographique complet et une association amicale avec des photographes accomplis, — donc une bonne occasion au point de vue financier.

Envoyez nom, adresse et \$ 5.— à :

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

PSA JOURNAL, Kutztown, Penna., USA.